issn 2654-2366

Archive

athens vol 18(1) 2022

ARCHIVE

Επιστημονική περιοδική έκδοση ανοικτού περιεχομένου

ISSN 2654-2366

Τόμος 18 Τεύχος 1 - 2022

Αριθμός Τόμου: Archive τόμος 18, Τεύχος 1, 2022
Εκδότης: Κ. Καλογερόπουλος
Τόπος έκδοσης: Μοράβα 8, 121 36 Περιστέρι, Αθήνα
Χρονολογία έκδοσης: Ιούνιος 2022

Περιεχόμενα

Περιλήψεις

Μαδούρα, Γ. 2022. Αριστοφάνης και Μένανδρος: Κριτική προσέγγιση, 6-17.

Στο παρόν δοκίμιο αναλύονται κριτικά τα κύρια χαρακτηριστικά της δραματικής τέχνης του Αριστοφάνη με βάση το έργο του Όρνιθες και του Μένανδρου με βάση το έργο του Δύσκολος. Με τους Όρνιθες, ο Αριστοφάνης στρέφεται στην Ουτοπία, στην ανατροπή της γνωστής πραγματικότητας, στο παράδοξο, εξετάζοντας κριτικά το πολιτικό αδιέξοδο της πόλης των Αθηνών. Η πτήση των δύο αγανακτισμένων Αθηναίων (Πεισθέταιρος, Ευελπίδης) γίνεται αφορμή για να θιγούν άλλα ζητήματα. Έτσι, η κωμωδία καθίσταται το πλουσιότερο είδος σε έμπνευση και περιεχόμενο. Δύο γενιές μετά τον Αριστοφάνη και την Αρχαία Αττική κωμωδία (τέλη του 4ου ΠΚΕ αιώνα) η Νέα Κωμωδία σχηματίζεται με βαθιές ρίζες στην Τραγωδία (Ευριπίδης) από τη μία και στην Αρχαία Αττική Κωμωδία από την άλλη. Ο κύριος εκπρόσωπός της είναι ο Μένανδρος, ο τελευταίος μεγάλος δραματικός ποιητής της αρχαιότητας.

Vernicos, N., et P-R. d' Ayala, 2022. Les Quenouilles Anthropomorphes en Bois Sculpte: Du Musée de la Ville de Palmi, 18-25.

Présentation de quenouilles du Musée de la ville de Palmi (Calabre) ►Le conocchie del Museo Calabrese di Etnografia e Folklore Raffaele Corso di Palmi◄ Images, lors d'une visite en 1971. Dessins de Nicolas Vernicos et quelques comparaisons avec des sculptures traditionnelles de Grèce. (Mise à jour à l'aide de nouvelles images de quenouilles).

Ιωαννίδου, Α. 2022. Η διαμόρφωση των σχέσεων κράτους και πολίτη μετά την 11η Σεπτεμβρίου 2001, 26-37

Στον απόηχο των ιστορικών, πλανητικής εμβέλειας αλλαγών της 11ης Σεπτεμβρίου 2001, αναπτύσσονται στοχασμοί που διαπραγματεύονται τα φλέγοντα θέματα της αναδιαμόρφωσης των σχέσεων του κράτους με τον πολίτη στο πλαίσιο μίας κοινωνίας φόβου, της ισχυροποίησης του κράτους, της επικαιροποίησης του πολέμου ως εργαλείου χάραξης της πολιτικής και της συρρίκνωσης των δικαιωμάτων των πολιτών στο βωμό της ιδεολογίας της ασφάλειας και της προστασίας της ανθρώπινης ζωής. Με άξονα τα θέματα τρομοκρατία, ποινική καταστολή, δικαιώματα του πολίτη και παγκοσμιοποίηση κατατίθενται προβληματισμοί που αφορούν τα ζητήματα της σκλήρυνσης του κατασταλτικού μηχανισμού του κράτους, της συμπίεσης των ελευθεριών και της ηλεκτρονικής επιτήρησης των πολιτών.

Τουτσίδου, Β. 2022. Lepenski Vir: Προσεγγίσεις στην αρχαιολογία του φύλου, 38-48.

Στόχος του δοκιμίου είναι η διαμόρφωση ενός προσεγγιστικού προσδιορισμού του ρόλου του κοινωνικού φύλου, στη συγκρότηση των πολιτισμικών αντιλήψεων του παραποτάμιου μεσολιθικού-νεολιθικού

οικισμού του Δούναβη Lepenski Vir, προσανατολισμένοι προς μια διαφορετική θεώρηση, από αυτή που προτείνουν τα παραδοσιακά μοντέλα που υποστηρίζουν την ύπαρξη μιας μητριαρχικής κοινωνίας βασισμένη στη λατρεία της Μεγάλης θεάς στους παλαιολιθικούς και νεολιθικούς πολιτισμούς τις Ευρώπης. Στην παρούσα θα διερευνηθούν τα διαθέσιμα στοιχεία από οστεολογικές αναλύσεις ενηλίκων ατόμων, όσον αφορά στον προσδιορισμό του βιολογικού φύλου, καθώς και οι καταγραμμένες ταφικές πρακτικές, ώστε να εξεταστεί μια νέα προοπτική του ενεργού ρόλου των φύλων στην κοινότητα.

Δέδε, Θ. 2022. Ελληνικός Κινηματογράφος 1970-1980 και ο ρόλος των σκηνοθετών: Θ. Αγγελόπουλος 49-60.

Η δεκαετία του 1970 ήταν μια περίοδος προσαρμογής για την ελληνική κοινωνία (Δικτατορία, απώλεια της μισής Κύπρου, οικονομική δυσχέρεια). Ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (ΝΕΚ) ωρίμασε σε αυτό το κλίμα, ενώ ο Παλιός Ελληνικός Κινηματογράφος (ΠΕΚ) παρουσίασε τη μεγαλύτερη κάμψη από την εποχή εμφάνισής του. Στο παρόν δοκίμιο αναφερόμαστε στις συνθήκες κάτω από τις οποίες διαμορφώθηκε ο ΝΕΚ. Στη συνέχεια, παρουσιάζονται οι εξελίξεις που σημειώθηκαν στο χώρο του ελληνικού κινηματογράφου και τις κυριότερες διαφορές μεταξύ ΠΕΚ και ΝΕΚ. Τέλος, περιγράφεται ο ρόλος των σημαντικότερων σκηνοθετών της περιόδου και αναλύεται η ταινία «Αναπαράσταση» του Θ. Αγγελόπουλου.

Φιλιπόπουλος, Μ. 2022. Ο νατουραλισμός στη Φόνισσα του Παπαδιαμάντη, 62-72.

Ο νατουραλισμός στη λογοτεχνία κάνει την εμφάνισή του περί τα μέσα του 19ου αιώνα, ως επακόλουθο της μεγάλης και ταχύτατης προόδου των φυσικών επιστημών. Συνοψίζοντας τους παράγοντες που διαμόρφωσαν το νατουραλισμό, διακρίνουμε τους εξής τρεις: α) την εκβιομηχάνιση, που μαζί της φέρνει και τις όποιες κοινωνικές αλλαγές (ταξικές ανισότητες, ευμάρεια ανώτερων τάξεων, εξαθλίωση εργατικού και αγροτικού πληθυσμού κ.λπ.), ανοίγοντας έτσι νέα πεδία προβληματισμού για τους συγγραφείς, β) την εξέλιξη της βιολογίας και περισσότερο τις δαρβινικές θεωρίες περί της καταγωγής και εξέλιξης του ανθρώπου, οδηγώντας τους νατουραλιστές σε ερμηνείες και περιγραφές για την κτηνώδη φύση του ανθρώπου, και γ) την επιστημονική μεθοδολογία, κυρίως της ιατρικής, η οποία μεταφέρεται στην λογοτεχνία μέσω της πειραματικής μεθόδου, προκαλώντας τον συγγραφέα να ασχοληθεί με το υλικό του, να πειραματιστεί με αυτό και να παρακολουθεί αμέτοχος τους ήρωές του πώς αντιδρούν και πώς συμπεριφέρονται ανάλογα με την εξέλιξη του έργου. Οι αρχές αυτές, καθώς και άλλα επιμέρους ζητήματα, όπως της κληρονομικότητας και της επιβίωσης του πιο ισχυρού, που πραγματεύεται ο νατουραλισμός, αναζητούνται στη *Φόνισσα* του Παπαδιαμάντη.

Αριστοφάνης και Μένανδρος: Κριτική προσέγγιση

Λέξεις-κλειδιά: *Αριστοφάνης, Αρχαία Αττική Κωμωδία, Δύσκολος, Μένανδρος, Νέα Κωμωδία, Όρνιθες*

Μαδούρα Γιώτα, Πολιτισμικές Σπουδές, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο

Abstract

The main characteristics of the dramatic art of Aristophanes –based on his work Ornithes (Birds)- and Menander –based on his work Dyskolos- are analyzed in this essay. With Ornithes, Aristophanes turns to Utopia, to the overthrow of the familiar reality, to the paradox, not only serving the comic art, but responding to the political impasse of Athens. The flight of the two Athenians (Peisthetairos, Evelpidis) indignant at the dichotomy of their fellow citizens becomes an occasion to raise other issues. Thus, the comedy becomes the richest form of dramatic art in inspirations and content. Two generations after Aristophanes and the Ancient Attic Comedy (end of the 4th century BCE) the New Comedy is formed with deep roots in Tragedy (Euripides) on the one hand and Ancient Comedy on the other. Its main representative is Menander, the last great dramatic poet of Antiquity.

Στο παρόν δοκίμιο αναλύονται κριτικά τα κύρια χαρακτηριστικά της δραματικής τέχνης του Αριστοφάνη με βάση το έργο του *Όρνιθες* και του Μένανδρου με βάση το έργο του *Δύσκολος*. Με τους Όρνιθες, ο Αριστοφάνης στρέφεται στην Ουτοπία, στην ανατροπή της γνωστής πραγματικότητας, στο παράδοξο, εξετάζοντας κριτικά το πολιτικό αδιέξοδο της πόλης των Αθηνών. Η πτήση των δύο αγανακτισμένων Αθηναίων (Πεισθέταιρος, Ευελπίδης) γίνεται αφορμή για να θιγούν άλλα ζητήματα. Έτσι, η κωμωδία καθίσταται το πλουσιότερο είδος σε έμπνευση και περιεχόμενο. Δύο γενιές μετά τον Αριστοφάνη και την Αρχαία Αττική κωμωδία (τέλη του 4ου ΠΚΕ αιώνα) η Νέα Κωμωδία σχηματίζεται με βαθιές ρίζες στην Τραγωδία (Ευριπίδης) από τη μία και στην Αρχαία Κωμωδία από την άλλη. Ο κύριος εκπρόσωπός της είναι ο Μένανδρος, ο τελευταίος μεγάλος δραματικός ποιητής της αρχαιότητας.

Όρνιθες

Με τους Όρνιθες, ο Αριστοφάνης, «*στρέφεται στην ουτοπία, στην ανατροπή της οικείας πραγματικότητας, στο παράδοξο, όχι μόνο υπηρετώντας την κωμική τέχνη, αλλά απαντώντας στο πολιτικό αδιέξοδο*»[1]. Η φυγή των δύο αγανακτισμένων από

[1] Ξιφαρά 2001, 127. Στα έργα της περιόδου 425– 421 ΠΚΕ *Αχαρνής, Ιππής, Νεφέλαι, Σφήκες, Ειρήνη*, που θεωρούνται «πολιτικά», κυριαρχούν «*οι προτροπές του προς τους Αθηναίους, για την επίλυση των προβλημάτων και κυρίως την επίτευξη της ειρήνης*». Ο Αριστοφάνης, αντλεί τα θέματά του από τα προβλήματα που απασχολούσαν τους Αθηναίους στη διάρκεια του Πελοποννησιακού πολέμου –την ειρήνη, τη δημοκρατία, τις νέες φιλοσοφικές ιδέες, αλλά και την κοινωνική, ηθική και οικονομική κρίση της αθηναϊκής κοινωνίας. Σε αυτά τα πλαίσια η κωμωδία του θεωρήθηκε πολιτική ως

τη δικομανία των συμπολιτών τους γερόντων Αθηναίων (Πεισθέταιρος, Ευελπίδης), προς αναζήτηση τόπου απράγμονα[2], γίνεται αφορμή για να θιγούν και άλλα θέματα. Έτσι, η κωμωδία «*…είναι και η πιο πλούσια σε εμπνεύσεις και περιεχόμενο ….είναι πολύτροπη και ορθοτομεί τα αριστοφανικά ενδιαφέροντα λίγο-πολύ όλα*»[3].

Το έργο, που έχει χαρακτηριστεί ως φαντασίωση φυγής, στηρίζεται σε πρότυπα μύθων: Κοσμογονία, Γιγαντομαχία, ανθρωποφαγία, τον μύθο του Τηρέως και του Χρυσού Αιώνα, ιδρυτικούς μύθους, θεϊκούς γάμους, διαδοχή του Δία. «Κεντρική παραμένει η παραμυθική πλοκή, η πορεία του ήρωα, που με τη συνεργασία των πουλιών καταφέρνει να εκθρονίσει το βασιλιά των θεών, να πάρει την όμορφη κόρη και το ανίκητο όπλο στα χέρια του»[4], διανθισμένη με πολλά λαϊκά στοιχεία: τα πουλιά που συνεργάζονται για να χτιστεί η φανταστική πολιτεία (Νεφελοκοκκυγία) και μιλούν με ανθρώπινη φωνή (Ελληνικά), παροιμίες και εκφραστικούς τρόπους, μαγικά βοτάνια κ.ά. Αλλά αν οι *Όρνιθες* είναι μια σπουδή στη φαντασίωση είναι, ταυτόχρονα, και «*η καλύτερη διάψευσή της*»[5], γιατί δείχνουν ότι οι πολίτες δεν μπορούν να ξεφύγουν από την πραγματικότητα, απλά, θα αντιμετωπίζουν τα προβλήματα σε διαφορετική βάση. Εδώ, η φανταστική πλοκή των Ορνίθων θα συναντηθεί δεξιοτεχνικά με την ουσία της πολιτικής κωμωδίας. Παρά τις αντικρουόμενες απόψεις για το αν είναι ή όχι πολιτικά ουδέτερο, θα συμφωνήσουμε με τον Bowie ότι το έργο «*είναι έντονα πολιτικό στην εξέταση που αυτό επιχειρεί της αθηναϊκής δημοκρατίας γενικά και των συγκεκριμένων πολιτικών συνθηκών της εποχής της δημιουργίας του*»[6].

Αν και ο Lesky υπογραμμίζει ότι «*σ' αυτό το έργο το ελεύθερο πέταγμα της φαντασίας έχει μεγαλύτερη σημασία από μιαν συγκεκριμένη πολιτική σκέψη*»[7], καθεστώτα, άρχοντες και αρχόμενοι, νόμοι και τιμωρίες, στρατιωτικές δυνάμεις

σταθερά εμπλεκόμενη με την πολυμορφική ζωή της πόλης, με την καθημερινή πραγματικότητα, με τα προβλήματα που οι Αθηναίοι συζητούσαν στην Αγορά, στα Δικαστήρια, στα Γυμναστήρια, στα συμπόσια. Βλ. επίσης Lesky, 1981, 583.

[2] «*Ο Πεισθέταιρος και ο Ευελπίδης έχουν εγκαταλείψει την Αθήνα γιατί επιθυμούσαν να ζήσουν ήσυχα, ελεύθεροι από τις συνεχείς δοσοληψίες με τα δικαστήρια, που, καθώς λένε, κόστιζαν στην Αθήνα πολλά σε αποζημιώσεις και πρόστιμα. Αυτό ήταν συνηθισμένο αστείο και οι Αθηναίοι, περίμεναν πάντοτε να το ακούσουν να λέγεται εις βάρος τους, άλλωστε όλη την κλασική εποχή οι Αθηναίοι έλεγαν ότι αναγνώριζαν ως αρετή την απραγμοσύνη, το να μην επεμβαίνει κανείς σε ξένες υποθέσεις και να μην ανακατεύεται με δικαστήρια – άσχετο αν συνήθως κατέληγαν στο αντίθετο*». Βλ. Dover 2000, 205-206.

[3] Κακριδής χ.χ., 301, «*Έτσι συναντάμε την έντονα αντιδικαστική νοοτροπία (Σφήκες, τη σάτιρα των «σωκρατικών» (Νεφέλες), την καυστική λογοτεχνική κριτική (Θεσμοφοριάζουσες, Βάτραχοι), τη σύγκρουση των γενεών, την πολιτική αλαζονεία των Αθηναίων, την αντιπολεμική στάση του ποιητή*».

[4] Κακριδής χ.χ., 302, «*Ο ίδιος ο ήρωας της κωμωδίας δεν είναι το άχρωμο βασιλόπουλο του παραμυθιού, αλλά ο εύστροφος σοφιστικός και δυναμικός 'πρεσβύτης', που καταφέρνει να πραγματοποιήσει τον παντοτινό πόθο των ανθρώπων, να αποκτήση φτερά και να κατακτήση τον κόσμο*».

[5] Bowie χ.χ., 157.

[6] Bowie χ.χ., 180.

[7] Lesky 1981, 610.

όλα ζωτικά κομμάτια της οργανωμένης πολιτειακής δομής είναι παρόντα στους Όρνιθες. Η αρχαία αττική κωμωδία αποβλέπει στην επικαιρότητα και ο χρόνος που διαδραματίζεται είναι το άμεσο παρόν. Αν συνυπολογίσουμε ότι ήταν θεμιτό να ασκεί αιχμηρότατη σατιρική πολιτική κριτική ήταν σύνηθες το υπάρχον πολίτευμα (δημοκρατία) και οι αξιωματούχοι του να γελοιοποιούνται[8]. Όμως, το γεγονός ότι το καθεστώς που εγκαθιδρύει ο Πεισθέταιρος είναι η τυραννία, αποτελεί σαφές μήνυμα/προειδοποίηση ότι οποιαδήποτε αλλαγή μπορεί να οδηγήσει σε πολιτειακό σύστημα πολύ χειρότερο και από την πιο «κακή» δημοκρατία. Έτσι, «*Η δημοκρατία εξετάζεται τόσο με κριτικό μάτι όσο και σε αντίθεση με κάποιο διαφορετικό κόσμο που δείχνει …[ότι] υπάρχουν και χειρότερα συστήματα*»[9]. Κλείνοντας δεν πρέπει να παραβλέψουμε δύο ακόμη σημαντικούς παράγοντες του έργου: το ότι δεν υπερασπίζεται τους φτωχούς έναντι των πλουσίων ή τους δούλους έναντι των ελευθέρων και τη σημαντικότατη λειτουργία του ως μέσο εκτόνωσης της δυσαρέσκειας των υπηκόων και τονωτικού της αυτοπεποίθησής τους. «*Για τους Αθηναίους και τους συμμάχους, λοιπόν, το έργο μπορεί να ερμηνευτεί ότι, αν πρόκειται να τους πατά κάποια σιδερένια φτέρνα, είναι προτιμότερη η γνωστή από την άγνωστη*»[10].

---

[8] «*Από την άποψη αυτή ο κωμικός ποιητής μπορούσε θεωρητικά να μοιράσει τα πυρά του σε τρεις στόχους: την πολιτειακή δομή του κράτους, την πολιτική όπως ασκείται, και τις μεμονωμένες πολιτικές αποφάσεις. Στην πραγματικότητα ο Αριστοφάνης αποφεύγει τελείως τον πρώτο στόχο, και όλες οι μαρτυρίες που έχουμε οδηγούν να πιστέψουμε ότι στο θέμα αυτό και οι άλλοι κωμικοί ποιητές του 5ου αιώνα υιοθετούσαν την ίδια στάση. Όταν στον Αριστοφάνη ο χορός ή κάποιο πρόσωπο μιλά νοσταλγικά για τον 'παλιό καιρό' ή για το 'πως ήταν κάποτε τα πράγματα', η αναφορά δεν γίνεται σε κάποιο πολίτευμα προγενέστερο από τη δημοκρατία αλλά σε μια περασμένη περίοδο ασφάλειας και ευημερίας και αντιπαραβάλλεται με τη σύγχρονη ταλαιπωρία και ανασφάλεια. Το χρονικό διάστημα Ανάμεσα στα σκέλη της αντιπαράθεσης μερικές φορές δεν είναι παρά λίγα χρόνια*». Βλ. Dover 2000, 58-59.

[9] Bowie χ.χ., 175. Άμεση συμβολική σχέση έχει και η αναγέννηση του ανθρωποφάγου Τηρέως στον Πεισθέταιρο που ψήνει και καταβροχθίζει τα ένοχα πουλιά, υποκινητές της εξέγερσης. «*Το φάγωμα εχθρών προκειμένου να διατηρηθεί η εξουσία δεν είναι ασυνήθιστο μοτίβο στους μύθους εξουσίας: ο Κρόνος καταβρόχθισε τα παιδιά που του παρουσίασε η Ρέα, και ο Δίας καταβρόχθισε τη Μήτι για να κρατήσει για λογαριασμό του τις εξουσίες της. Αλλά στους μύθους αυτούς …δεν υπάρχει πραγματική ανθρωποφαγία. Αντίθετα το ψήσιμο των επαναστατών από τον Πεισθέταιρο έχει περισσότερα κοινά στοιχεία με τέρατα και τυράννους, που εμφανίστηκαν ως ανθρωποφάγοι για να χαρακτηριστούν παρείσακτοι της φυσιολογικής κοινωνίας. Στην Πολιτεία του Πλάτωνα ο τύραννος εμφανίζεται «να μην απέχει από κανένα είδος τροφής*». Βλ. Bowie χ.χ., 172-173.

[10] Η κωμωδία δεν διανοείται να αλλάξει την καθιερωμένη στο αθηναϊκό κοινωνικό σύστημα δουλεία. Ο Έποπας αν και μεταμορφώθηκε σε πουλί, εξακολουθεί να έχει δούλο. Έχει σημασία, επίσης, οι υποτελείς Έλληνες που παρακολουθούν τα Μεγάλα Διονύσια να λάβουν τα σωστά μηνύματα. «*Η πόλη της Αθήνας, οι άρχοντες και ο ιμπεριαλισμός της, που λίγο πριν αφέθηκαν να επιδειχθούν με λαμπρότητα στο θέατρο, εκτίθενται τώρα στην κωμωδία υπό ένα δυσάρεστο φως, προς το οποίο αναμφισβήτητα ορισμένοι διάκεινται ευμενώς. Ταυτόχρονα όμως υποδηλώνεται σιωπηρά και μια δικαιολογία γι αυτόν τον ιμπεριαλισμό και τις μεθόδους του, καθώς και μια επίδειξη των αναγκών του ιμπεριαλισμού για να λειτουργήσει, να διατηρήσει την κυριαρχία και να αποφύγει την υποδούλωση σε άλλο ιμπεριαλισμό. Από την άλλη το έργο υποδηλώνει ότι η*

Οι θεοί, επίσης, αντιμετωπίζονται ως δυνάστες και βλέπουν τους εαυτούς τους να εξευτελίζονται. «*Ο κωμικός ποιητής μεταχειρίζεται και περιγράφει τους θεούς, όχι σαν σεβάσμια όντα που λατρεύονται στους ναούς με ύμνους και λιτανείες, αλλά σαν να ήταν καλικάντζαροι ή κοντορεβυθούληδες παρμένοι από τα παραμύθια ενός υπερβολικά πρωτοποριακού, τολμηρού και ανευλαβέστατου νηπιαγωγείου*»[11]. Η Ίρις παρενοχλείται σεξουαλικά, ο Προμηθέας παρουσιάζεται ως χρήσιμος πληροφοριοδότης των ανθρώπων και προδότης των θεών, ο Ποσειδώνας ως «*φανφαρόνος αριστοκράτης*», ο Ηρακλής ως «*αγριάνθρωπος και φαγάς*», ο Δίας αδύναμος να κρατήσει την εξουσία του, την οποία σφετερίζεται ο Πεισθέταιρος[12]. Αλλά είναι όλοι εδώ, καταδεικνύοντας ότι ο κόσμος του Έλληνα του 5ου ΠΚΕ αιώνα είναι γεμάτος από υπεράνθρωπες δυνάμεις που σχεδόν αυτονόητα ανατρέπουν τη λογική αλληλουχία αιτίου-αιτιατού της καθημερινότητας[13].

Δομή

Όπως όλες οι κωμωδίες έτσι και οι Όρνιθες παρουσιάζουν χαλαρότητα στην αφηγηματική δομή τους και διακρίνονται για την εύθραυστη θεατρική τους ψευδαίσθηση[14]. Δεν μπορούμε να μιλήσουμε τόσο για την παρουσία ενός «μύθου» ο οποίος αναπτύσσεται και οδηγεί σε λύση του δοθέντος προβλήματος, όσο για την παρουσία μιας κεντρικής ιδέας, που εξελίσσεται σε σχέδιο δράσης, και, γύρω της ξετυλίγονται διάφορες κωμικές σκηνές. Ο κεντρικός ήρωας (Πεισθέταιρος) αποφασίζει να προσπαθήσει να βρει λύση στο πρόβλημα που αντιμετωπίζει[15]. Αφού πεισθούν οι αντίπαλοι (πουλιά), προσφέρουν την υπερφυσική βοήθειά τους, που οδηγεί στην εξουδετέρωση των εχθρών (θεών και ανθρώπων) και στον θρίαμβο του ήρωα που επισφραγίζεται με έναν γάμο[16].

δυσαρέσκεια προς το αθηναϊκό καθεστώς μπορεί να οδηγήσει σε μορφή τυραννίας, πιο πιεστική και πιο βίαιη από της Αθήνας στη χειρότερη μορφή της». Βλ. Bowie χ.χ., 180.

[11] Dover 2000, 54.

[12] Dover 2000, 55.

[13] «*Αν τον πιέζαμε [τον αρχαίο Έλληνα] να συζητήσει τον ακριβή χαρακτήρα και τον τρόπο δράσης μιας από τις υπεράνθρωπες αυτές δυνάμεις, θα κατέφευγε στον αγνωστικισμό, χωρίς να χάσει την καλή του διάθεση –την οποία όμως θα έχανε αν ήταν να εγκαταλείψει το παραδοσιακό λατρευτικό σύστημα με τις γιορτές και τις ιεροτελεστίες, τις θυσίες, τους περιορισμούς που είχαν ακριβώς, κατά τη γνώμη του, διασφαλίσει από παλιά την επιβίωση της οικογένειάς του και της πόλης. Η σχέση του Έλληνα με τους θεούς ήταν ουσιαστικά σχέση δυνάστη και υπηκόου*». Βλ. Dover 2000, 56.

[14] «*Η θεατρική ψευδαίσθηση, που λειτουργεί γενικά στο κλασικό θέατρο πολύ συμβατικά, είναι στην κωμωδία πολύ πιο εύθραυστη από ό,τι στην τραγωδία, επειδή η παρουσία γνωστών στοιχείων από τις άμεσες κοινωνικές εμπειρίες δημιουργεί ιδιότυπες προϋποθέσεις επικοινωνίας θεατών και ποιητών, οι οποίες κάποτε οδηγούν, θα λέγαμε, στην πλήρη κατάργηση σκηνικού και προσωπείου*». Βλ. Χουρμουζιάδης 1972, 407.

[15] Ευελπίδης και Έποπας εξαφανίζονται, μόλις ολοκληρώνεται η ίδρυση της νέας πόλης.

[16] «*Ο γάμος, αποτελεί, όπως ξέρουμε το υψηλότερο αστικό ιδανικό. Κι οι κωμωδίες του Αριστοφάνη τελειώνουν συχνά μ᾽ ένα γάμο. Είναι η καθιερωμένη λύση, το ποθητό λιμάνι όπου θ᾽ αγκυροβολήσει το κωμικό καράβι, ύστερα από μύριες περιπέτειες και φουρτούνες. Γενική συμφιλίωση, γλέντι και γάμος*». Βλ. Σολωμός χ.χ., 14.

Η δραματική δομή στοιχειοθετείται με *πρόλογο, πάροδο, αγώνα, παράβαση, επεισοδιακές ή ιαμβικές σκηνές, έξοδο.* Στον Αριστοφάνη, όμως, όλα τα τυπικά στοιχεία είναι, ταυτόχρονα, και ποικιλόμορφα. Το θέμα του έργου γίνεται γνωστό από τον πρόλογο, που εδώ είναι σε μορφή διαλόγου[17]. Ο Χορός συμμετέχει και στη διεξαγωγή του Αγώνα (με τον οποίο κορυφώνεται το κεντρικό μέρος του έργου ή προς το τέλος μια δευτερεύουσα σύγκρουση) όπου, συνήθως παίρνει το μέρος του ενός ή του άλλου αντιπάλου[18]. Έχει συγκεκριμένη δομή και αποτελείται –στην ολοκληρωμένη του μορφή- από *ωδή, κατακελευσμό, επίρρημα, πνίγο, αντωδή, αντικατακελευσμό, αντεπίρρημα, αντιπνίγο, σφραγίδα*. Η πρώτη παράβαση του Χορού (685-751) δεν είναι εμβόλιμη και παραινετική και εκθειάζει τα πουλιά[19]. Η δομή των παραβάσεων (αν και δεν απαντάται σε όλα τα έργα ολοκληρωμένη) διακρίνεται σε *κομμάτιον, αναπαίστους, πνίγο, ωδή, επίρρημα, αντωδή, αντεπίρρημα*[20]. Στη δεύτερη παράβαση (1058-1117) ο κορυφαίος, απευθυνόμενος στους κριτές, ζητά να δώσουν το πρώτο βραβείο στον ποιητή και υπόσχεται ανταλλάγματα. Ο κωμικός Χορός μετά τον Αγώνα και την

---

[17] «*Ο Αριστοφάνης δείχνει επινοητικότητα, όταν θέλει να μας πληροφορήσει στην εναρκτήρια σκηνή για την υπόθεση του έργου*». Βλ. Dover 2000, 85. Μπορεί να είναι διάλογος ή μονόλογος ή ακόμη μια σκηνή που θα μας προβληματίσει και θα αποσπάσει όλη την προσοχή μας.

[18] Λύνεται στο πρώτο μέρος το κεντρικό θέμα των Ορνίθων (η κατασκευή της φανταστικής πολιτείας), αλλά παραμένει ανοιχτό και επιλύεται στο δεύτερο μέρος το θέμα της διευθέτησης της σύγκρουσης με τους θεούς.

[19] «*Σε κάθε πρώιμο έργο του Αριστοφάνη βρίσκουμε ότι σε κάποιο σημείο η πορεία της υπόθεσης απαιτεί να απουσιάζουν από τη σκηνή όλα τα πρόσωπα ... .Στο σημείο αυτό ο Χορός απευθύνει άμεσα προς το ακροατήριο εκατό περίπου στίχους, και όσο κρατά αυτό το κομμάτι (η παράβασις), διακόπτεται η αλληλουχία των πράξεων και των γεγονότων που απαρτίζουν την πλοκή του έργου … ο ποιητής χρησιμοποιεί πολύ συχνά τους αναπαίστους για να επαινέσει ο ίδιος το έργο του και να κακολογήσει τους αντιπάλους του με έντονο αλλά ουσιαστικά ευτράπελο τρόπο … Στους Όρνιθες η αυτοδιαφήμιση αυτή παραλείπεται, και ο ποιητής επιτρέπει στο χορό να μιλήσει για την ανωτερότητα των πουλιών απέναντι στους ανθρώπους, διατηρώντας έτσι σε ασυνήθιστο βαθμό τη θεατρική του οντότητα*». Βλ. Dover 2000, 81.

[20] Με τη σειρά που εμφανίζονται τα μέρη της παράβασης είναι: «*α. αποχαιρετισμός των θεατρικών προσώπων, β. ο κορυφαίος ψάλλει τους αναπαίστους, που συνήθως είναι έπαινος τους έργου και ψόγος του αντιπάλου, δοσμένος με κωμικό τρόπο, γ. η ωδή απευθύνεται από όλο το χορό στους θεούς, δ. το επίρρημα αποτελεί παραίνεση, συμβουλές προς το κοινό από τον κορυφαίο, ε. η αντωδή συνήθως συνεχίζει την επίκληση της ωδής, στ. το αντεπίρρημα έχει θέμα παρόμοιο (ή λιγότερο διδακτικό) από το επίρρημα*». Βλ. Ξιφαρά 2001, 120. «*Στα απαγγελτικά μέρη της παράβασης, ο κορυφαίος είτε εκ μέρους του ποιητή μιλά είτε εκ μέρους της κατηγορίας των προσώπων (ή όντων) που παριστάνει ο χορός, περιγράφει μερικά από όσα έχει να πει σαν 'κατηγόριες', 'επικρίσεις' ή 'παράπονα' προς τον αθηναϊκό λαό ή σαν 'καλή συμβουλή' ή 'καλό μάθημα … Πίσω από αυτές τις χρήσεις κρύβεται η μακρόχρονη παράδοση του ποιητή ως ηθικολόγου … .Οι 'καλές συμβουλές' που προσφέρει η αριστοφανική παράβαση …έχουν διαρκώς την τάση να είναι συμβουλές από αυτές που μπορεί να δεχτεί το κοινό λαϊκό αίσθημα …γιατί ο χαρακτήρας τους είναι ουσιαστικά συμφιλιωτικός και προάγει την 'ομόνοια', την 'κοινότητα σκέψης', που οι αρχαίοι Έλληνες θεωρούσαν ότι ενισχύει την πόλη απέναντι στους εξωτερικούς της εχθρούς*». Βλ. Dover 2000, 82-83.

Παράβαση αποσύρεται, για να εμφανιστεί στην τελική πομπή του Κώμου[21]. Στις επεισοδιακές σκηνές, τέλος, με απίστευτη μαεστρία και χρησιμοποιώντας ποικίλα γλωσσικά εργαλεία, ο Αριστοφάνης, με την παρωδία του «*…μας τινάζει απ' το λήθαργο της ευπρέπειας, της ρουτίνας και της τάξης*»[22].

Η παρωδία που κατά ένα μεγάλο μέρος είναι παρατραγωδία έχει δύο τελείως ξεχωριστούς στόχους. Αρχικά την έκθεση της «σοβαρής» ποίησης και την εκμετάλλευση των κωμικών δυνατοτήτων της ασυμφωνίας μορφής και περιεχομένου[23]. Η ασυνέπεια που προκύπτει από διασκευές γνωστών λογοτεχνικών ειδών και τη συνύπαρξή τους με την καθημερινότητα, τη γλωσσική χυδαιότητα και τα στοιχεία της έκπληξης οδηγεί στα ζητούμενα κωμικά αποτελέσματα. Η κατασκευή σύνθετων λέξεων, «τερατώδη» επίθετα (συσσώρευση) με κοπρολογικά και σεξουαλικά υπονοούμενα αποτελεί σύνηθες φαινόμενο στην κωμωδία του Αριστοφάνη (ακόμη συναντάμε λογοπαίγνια, αμφίσημα, παρομοιώσεις και μεταφορές)[24]. Η πλήρης έλλειψη ερωτικών αναστολών και η χρήση κοπρολογικών αστείων αποτελούν χαρακτηριστικά της αριστοφανικής κωμωδίας[25]. «*Διαβάζοντας το αρχαίο κείμενο, βλέπει κανένας τι παστρικός, τι χαριτωμένος, τι παιδιάστικος χωρατατζής που είναι ο Αριστοφάνης. Ακόμα και οι χοντράδες του έχουν δροσιά και μουσικότητα*»[26].

---

[21] «*…αντίθετα από το Χορό στην Τραγωδία, δεν έχει …τίποτε αποκαλυπτικό να πει. Μοναδική δουλειά του είναι να εξακολουθήσει να διασκεδάζει το ακροατήριο στα διαλείμματα, που, κατά τη διάρκειά τους κάτι γίνεται έξω από τη σκηνή. Γεμίζει το κενό με αστεία ανέκδοτα ή με οτιδήποτε μπορεί να σκεφτεί ο συγγραφέας: αλλά μπορεί κάλλιστα να μένει σιωπηλός ή να εκτελεί μια κωμική όρχηση … Οι συμπάθειές του ανήκουν κατά το χαρακτήρα που παίζει μέσα στο έργο, και υπαγορεύονται από τα προσωπεία των μελών του*». Βλ. Cornford 1993, 125-126.

[22] Σολωμός χ.χ., 11.

[23] «*Η παρωδία είναι η πιο τελειωμένη μορφή της σάτιρας και το πιο τέλειο δραματικό εργαλείο του Αριστοφάνη … Η αριστοφανική παρωδία δεν περιορίζεται όμως σε φωτεινές λεπτομέρειες. Ο Schlegel υποστηρίζει πως ολόκληρη η καθιερωμένη φόρμα της τραγικής σύνθεσης αποτελούσε για τον κωμωδιογράφο μας αντικείμενο παρωδίας. Το ίδιο και η μουσική της, η όρχηση, η υπόκριση, τα σκηνικά και τα κουστούμια*». Βλ. Σολωμός χ.χ., 10.

[24] «*…το γέλιο δεν προκαλείται μόνο από την κωμική υπόθεση, την κωμική κατάσταση, τους κωμικούς τύπους … αλλά και από την εκμετάλλευση των δυνατοτήτων που δίνει η ιδιαίτερη χρήση της γλώσσας για την επίτευξη του κωμικού αποτελέσματος … Με τον όρο 'συσσώρευση' εννοώ τη συμπαράθεση τριών τουλάχιστο σημασιολογικών μονάδων (αντικειμένων, προσώπων, εννοιών, ιδεών, ενεργειών, καταστάσεων, ιδιοτήτων) που η καθεμιά τους προστίθεται στις προηγούμενες για να ανταποκριθούν σε μια ανάγκη του λόγου, που θα μπορούσε να ικανοποιηθεί και με μία μόνο από τις σημασιολογικές αυτές μονάδες*». Βλ. Σπυρόπουλος 1988, 121-123.

[25] Σύμφωνα με τον Dover: «*Η υποτίμηση των θεών, των πολιτικών, των στρατηγών και των διανοουμένων μπορεί να συσχετιστεί με την εύκολη προσφυγή στη βία, τον απεριόριστο ερωτισμό, τη συχνή κοπρολογία και τη γλωσσική χυδαιότητα. Όλα αυτά αποτελούν διαφορετικές μορφές ψυχολογικής ενίσχυσης του ανθρώπου απέναντι στον αόρατο κόσμο, του μέσου ανθρώπου απέναντι στην υπέρτερη εξουσία, και του ατόμου απέναντι στην κοινωνία*». Dover 2000, 69.

[26] Σολωμός χ.χ., 13. «*Στη δυσφήμησή του φταίνε προπάντων οι μεταφραστές, που παρασυρμένοι από λεκτικό πριαπισμό, συνήθιζαν να πολλαπλασιάζουν τα σκανδαλιστικά ρήματα, αισχρολογώντας ερήμην του συγγραφέα*».

Χαρακτήρες

Ο σύγχρονος συγγραφέας πολύ δύσκολα θα μπορούσε να συναγωνιστεί την ευρηματικότητα, την κοινωνική σάτιρα, την κριτική προσώπων, το μπουφόνικο και αθυρόστομο βάρος της Αριστοφάνειας κωμωδίας, οι χαρακτήρες της οποίας είναι σύγχρονα καθημερινά και εξέχοντα πρόσωπα, θεοί και ζωόμορφα όντα. Οι ανθρώπινοι ήρωες, παρότι φορούν μια σειρά από καθορισμένα προσωπεία με παγιωμένα χαρακτηριστικά και με τα οποία θυσιάζεται η ρεαλιστική προσωπογραφία, διατηρούν μια ποικιλομορφία συμπεριφορών που μόνο η αριστοφάνεια ιδιοφυία θα μπορούσε να πετύχει. Τον κεντρικό ήρωα των Ορνίθων πλαισιώνουν στην αρχή του έργου ο Ευελπίδης (που λίγο ως πολύ τού μοιάζει) και ο Έποπας (το πουλί που ήταν άνθρωπος, αλλά διατηρεί αρκετά ανθρώπινα στοιχεία). Και οι δύο εξαφανίζονται μετά το πρώτο μέρος του έργου.

Εκτός από τον κεντρικό ήρωα στις κωμωδίες εμφανίζεται, συνήθως μετά την Παράβαση και πριν την Έξοδο, ως σταθερό μοτίβο, και πλήθος άλλων χαρακτήρων. «*Συχνά είναι ολόκληρη συμμορία από δαύτους*»[27]. Στους Όρνιθες συναντάμε αρκετούς από τους τυπικούς ανεπιθύμητους παρείσακτους που φορτώνονται στον Πεισθέταιρο, μόλις αυτός καταφέρνει να δώσει λύση στο πρόβλημά του και τους αποπέμπει με ειρωνεία, απειλές και ξύλο. Ο Μέτων (ελάσσων τύπος Αλαζόνα) φορά και το προσωπείο του Σοφολογιότατου (του σχολαστικού σοφού) όπως και ο ρακένδυτος Διθυραμβοποιός, ο Χρησμολόγος ή ο Ψηφισματοπώλης[28].

Εκτός από τους χαρακτήρες που προσδιορίζονται από το επάγγελμά τους υπάρχουν και εκείνοι που χαρακτηρίζονται από το φύλο και την ηλικία τους: ο Γέρος, η Γριά, ο Νέος, η Νέα. «*…ο ήρωας του αριστοφανικού έργου είναι κανονικά ένας γέροντας στην αρχή, που γίνεται στο τέλος νέος, ο πανευτυχής γαμπρός της Εξόδου*»[29] και ο Νέος όταν εμφανίζεται είναι πάντα ένας ελάσσων χαρακτήρας είτε αυτόνομος είτε σαν μεταμόρφωση του ηλικιωμένου ήρωα[30]. Η εμφάνιση της Νέας (Βασίλεια) γίνεται λίγο πριν την Έξοδο και ο ρόλος της είναι αυτός της νύφης που ζευγαρώνει με τον ήρωα και παίρνει τη θέση της στον Κώμο που

---

[27] Cornford 1993, 155. Κυριότερος από αυτούς είναι ο Αλαζόνας (αγύρτης) που όμως δεν τον συναντάμε στους Όρνιθες. Είναι, συνήθως, πρόσωπα υπαρκτά (πολιτικοί) γεμάτα έπαρση και εμφανίζονται ως αντίπαλοι του ήρωα στον Αγώνα. Επίσης, δεν συναντάμε και τον χαρακτήρα του Παλικαρά.

[28] «*Στην Αθήνα του 5ου αιώνα αυτός είναι ο Σοφιστής. Η λέξη αυτή έχει πολύ πλατιά σημασία. Αυτή κάθε αυτήν μπορεί να ισχύει για τον άνθρωπο που εξασκεί ένα επάγγελμα οποιουδήποτε είδους με ιδιαίτερη δεξιοσύνη ή γνώση, και εδώ περιλαμβάνονται ο καλλιτέχνης, ο ποιητής, και πάνω από όλα οι πλέον έξοχοι διδάσκαλοι της μόρφωσης*». Βλ. Cornford 1993, 186.

[29] Cornford 1993, 204.

[30] Σύμφωνα με τον Cornford αυτό το μοτίβο έχει να κάνει με την «*υποτιθέμενη ιεροτελεστία … όπου το Παλιό Έτος μεταμορφώνεται σε Καινούργιο … στην πραγματικότητα ο Νέος δεν διαθέτει διακεκριμένο πατροπαράδοτο προσωπείο, αλλά απαρτίζεται από γνωρίσματα αντίθετα με εκείνα του πατέρα του*». Βλ. Cornford 1993, 205.

έπεται της ιεροτελεστίας της γονιμότητας (γάμος). Ο χαρακτήρας της Γριάς δεν εμφανίζεται στους Όρνιθες[31].

Δύσκολος

Δύο γενιές μετά τον Αριστοφάνη και την Αρχαία Αττική Κωμωδία (τέλος του 4ου ΠΚΕ αι.) διαμορφώνεται η Νέα κωμωδία με βαθιά απλωμένες τις ρίζες της στην Τραγωδία (Ευριπίδης) από τη μια και στην Αρχαία Κωμωδία από την άλλη. Κύριος εκπρόσωπός της ο Μένανδρος ο τελευταίος μεγάλος δραματικός ποιητής της αρχαιότητας[32]. «*Οι υποθέσεις των κωμωδιών της εποχής εκείνης έμοιαζαν αναμεταξύ τους πάρα πολύ. Ο ποιητής δεν έπαιρνε ελεύθερα ένα θέμα από τη ζωή ή από τη φαντασία του, να δημιουργήσει πάνω σ' αυτό. Η παράδοση, η πολύχρονη παραγωγή είχαν καθιερώσει έναν αριθμό θεμάτων που αποτελούσαν το υλικό των κωμωδιών όλων των ποιητών*»[33]. Τα πιο συνηθισμένα θέματα, που φέρουν έντονη την επίδραση του Ευριπίδη, αλλά χωρίς το ηρωικό και μυθικό στοιχείο των τραγωδιών και προσαρμοσμένα στο επίπεδο της καθημερινής αστικής ζωής ήταν: «*μαλώματα αντρογύνων, παιδιών με τους γονιούς τους, δούλων με τους αφέντες τους, βιασμοί παρθένων, έκθεση βρεφών, αναγνωρισμοί με δαχτυλίδια ή άλλα στολίδια*»[34]. Συνεκτικός ιστός όλων των επιμέρους σκηνών ήταν ο έρωτας που αντιμετωπίζει δυσκολίες και προσκόμματα μέχρι να τελειωθεί[35]. Στον Δύσκολο, το νεανικό ιδεαλιστικό έργο του Μενάνδρου, ο ιδιότροπος, μισάνθρωπος (Δύσκολος) γέρο-χωρικός που δυσπιστεί απέναντι στους ανθρώπους, θα δυσκολέψει την ένωση της κόρης του με τον νεαρό Σώστρατο και παρότι θα σωθεί από βέβαιο θάνατο και θα κατανοήσει την αναγκαιότητα συνύπαρξης των ανθρώπων, θα παραμείνει (όπως ο Αίαντας του Σοφοκλή) ακλόνητος στα πιστεύω του. «*Το να περάσει κανείς από την ανάγνωση του Αριστοφάνη κατευθείαν στον Μένανδρο αποτελεί αξιόλογη εμπειρία. Ο Αριστοφάνης μας έχει συνηθίσει στην ολοκληρωτική εκμετάλλευση των μαγικών, των λαογραφικών και των υπερφυσικών στοιχείων. Μας έχει επίσης συνηθίσει στην ανέμελη περιφρόνηση της σχέσης αιτίου και αιτιατού, καθώς και στη*

[31] «*…η Γριά, αν και όχι πρωτεύον πρόσωπο στον Αριστοφάνη γελοιογραφείται άσπλαχνα με συμβατικούς στίχους. Εκτός από το πλήθος των ρυτίδων της και τα άλλα δυσάρεστα σωματικά χαρακτηριστικά της είναι συνήθως μεθυσμένη και ερωτιάρα, αλλά και στρίγγλα*». Βλ. Cornford 1993, 208.

[32] «*Η ιδιαίτερη σημασία της Νέας Κωμωδίας, και ειδικά του Μενάνδρου βρίσκεται στο ότι η τελική φάση του αττικού δράματος έχει τα κυριώτερα χαρακτηριστικά της νεώτερης ευρωπαϊκής κωμωδίας, της οποίας υπήρξε πρότυπο, όχι βέβαια άμεσα, αφού η Αναγέννηση δεν γνώρισε τη Νέα Κωμωδία και τον Μένανδρο στο πρωτότυπο, αλλά έμμεσα από τα έργα των Λατίνων κωμικών, του Πλαύτου και του Τερεντίου. Έτσι, η γέννηση της κωμωδίας ηθών των νεωτέρων χρόνων με διάφορες παραλλαγές, μπορεί να τοποθετηθή στο τελευταίο τέταρτο του 4ου αιώνα*». Βλ. Δεδούση 1972, 371, σημ. 14.

[33] Σταύρου χ.χ., 17.

[34] Σταύρου χ.χ., 18. «*Ο κόσμος δεν πήγαινε στο θέατρο για να δει καινούριες, πρωτότυπες υποθέσεις, πήγαινε να δει έξυπνο συνδυασμό των πατροπαράδοτων θεμάτων, εκμετάλλευσή τους για τη δημιουργία κωμικών σκηνών, τεχνική απεικόνιση χαρακτήρων, ποιητική έκφραση συναισθημάτων. Ο ποιητής αντλούσε από τον κοινό, αδέσποτο θησαυρό*».

[35] «*Το είπε ο Πλούταρχος (Ηθικά, VII): Των Μενάνδρου δραμάτων ομαλώς απάντων έν συνεκτικόν έστιν, ο έρως, ώσπερ πνεύμα κοινόν διαπεπνευκός*». Βλ. Σταύρου χ.χ., 18.

θεατρική παρουσίαση προσώπων διάσημων, που ζούσαν ακόμα όταν παιζόταν το έργο … Όλα αυτά εξαφανίζονται τώρα»[36]. Προσαρμοσμένος στην κουρασμένη, ατομικιστική, αδιάφορη για τα κοινά, φιλήδονη και πεζή εποχή του, ο Μένανδρος, θα καθρεφτίσει στα έργα του με αρκετό ρεαλισμό και ψυχική λεπτότητα την καθημερινή ιδιωτική δύσκολη ζωή πλούσιων και φτωχών, με «μύθους» που κανένας δεν μοιάζει με τον άλλον και δράση που κυλά ευθύγραμμη. Αυτή η δράση χαρακτηρίζεται από απρόβλεπτα γυρίσματα της Τύχης (που ο Μένανδρος την αποκαλεί «τυφλή» και περιβάλλεται από θρησκευτικότητα στην ελληνιστική εποχή) και συμπτώσεις που φέρουν τους ήρωες αντιμέτωπους με μηχανορραφίες, κινδύνους, χωρισμούς. Στο τέλος, όμως, οι λεπτοί χειρισμοί του δημιουργού θα δώσουν, ρεαλιστικά, τη λύση σε όλα τα προβλήματα.

«*Είναι βαθύτατα χαρακτηριστικό για τη φύση της Νέας κωμωδίας το πόσο λίγη από την αναταραχή της εποχής μπορούμε να παρατηρήσουμε μέσα στα έργα του Μενάνδρου. Βέβαια τα ονόμασαν καθρέφτη της ζωής, αυτή η ζωή όμως, διαφορετικά απ' ότι συμβαίνει με τον Αριστοφάνη, δεν είναι η πολιτική*»[37]. Δεν θα βρούμε χτυπήματα εναντίον πολιτικών ηγετών, γιατί η πολιτική ασκείται μακριά από τον αστικό κόσμο των κλειστών οικογενειών που απεικονίζεται στα έργα. Τα άτομα μέρα με τη μέρα γίνονται όλο και λιγότερο πολίτες και περισσότερο υπήκοοι -είναι χαρακτηριστικό ότι πολιτικά δικαιώματα έχουν, πλέον, μόνο οι πλούσιοι- και οι θεατές αντιμετωπίζουν τα σύγχρονα πολιτικά προβλήματα από απόσταση[38]. Τέλος, αυτό που, επίσης, λείπει από την κωμωδία του Μενάνδρου είναι η γελοιοποίηση ηρώων και καταστάσεων, όπως και η παρωδία/παρατραγωδία. Η κωμωδία του είναι διασκεδαστική και γεμάτη χάρη. «*Χωρίς να αποκλείη και το στοιχείο της φάρσας σε ωρισμένες σκηνές των έργων του, το συνηθισμένο κωμικό του πνεύμα προκαλεί πιο πολύ το μειδίαμα παρά το πλούσιο γέλιο*»[39].

Δομή

Σημαντικές αλλαγές παρατηρούμε και στη δομή των έργων. Όσον αφορά την αφηγηματική δομή (στην οποία επικρατεί το διαλογικό στοιχείο), και σε αντίθεση με τον Αριστοφάνη, δεν συναντούμε στα έργα του Μενάνδρου έναν κεντρικό ήρωα με συγκεκριμένο πρόβλημα αλλά περισσότερο μια σειρά προβληματικών καταστάσεων που αντιμετωπίζουν τα κύρια πρόσωπα του δράματος. Και είναι, όπως είπαμε η Τύχη και οι συμπτώσεις και όχι κάποια υπεράνθρωπη δύναμη που επιφέρει τη λύση αυτών των προβλημάτων. Ο ρεαλισμός των υποθέσεων ενισχύεται και από τον θεατρικό χρόνο που, όπως και

---

[36] Dover 2000, 306.

[37] Lesky 1981, 887.

[38] «*Σε μια εποχή όπου τα πάθη των ισχυρών της ημέρας ξεσπούσαν βίαια, και η εκδικητικότητα εκδηλωνόταν με ενέργειες αιματηρές, που οι άνθρωποι …σέρνονταν εξευτελισμένοι και ανακήρυχναν θεούς τους δυνατούς και τους έστηναν ανδριάντες και άλλαζαν για χάρη τους τα ονόματα των μηνών και των γιορτάδων … είναι τιμή για την κωμωδία το ότι αυτή τουλάχιστον σώπαινε και δεν κολάκευε. Ο Μένανδρος αναφέρεται κάπου-κάπου σε σύγχρονα γενικότερης σημασίας γεγονότα και βάζει και καμιά κρίση στο στόμα κανενός προσώπου, αλλά πολύ σπάνια*». Βλ. Σταύρου χ.χ., 19.

[39] de Romilly 1993, 377.

στον Αριστοφάνη, είναι, κατά κανόνα, το παρόν. Ο χώρος είναι το ύπαιθρο της αττικής γης[40]. Διαφοροποιήσεις παρατηρούμε και στη δραματική δομή των έργων η οποία διαρθρώνεται σε πέντε πράξεις με Πρόλογο και Έξοδο. Στον Πρόλογο δίνονται οι απαραίτητες κατατοπιστικές εξηγήσεις από «*μια δευτερεύουσα θεότητα (Παν, Ήρως, Τύχη) ή προσωποποιημένη Δύναμη (άγνοια) ή και από ένα πρόσωπο του δράματος*»[41] (σαφής επιρροή από τον Ευριπίδη). Στον τυπικό ολιγόστιχο *Επίλογο* ο ποιητής, μέσω κάποιου προσώπου, απευθύνεται στους θεατές και τους ζητά να αντιμετωπίσουν ευνοϊκά το έργο του. Η διαφοροποιημένη λειτουργία του Χορού επηρεάζει και τη δομή του έργου. Στη Νέα Κωμωδία δεν συναντούμε Πάροδο και Παράβαση. Οι τέσσερις εμβόλιμες εμφανίσεις του Χορού είναι άσχετες με την υπόθεση του έργου. «*Τι ακριβώς έκανε ο Χορός, που τον αποτελεί συνήθως μια ομάδα μεθυσμένων νεαρών, είναι άγνωστο. Υποτίθεται ότι τραγουδούσε και χόρευε*»[42]. Το ότι ο Χορός χάνει την πολιτική και δικονομική ιδιότητα που είχε στην Αρχαία Κωμωδία είναι και αυτό σημάδι των καιρών. Τέλος συναφής με τη διαφοροποίηση του κεντρικού ήρωα είναι και η απουσία του Αγώνα. Αντίθετα, διατηρείται η διακοπή της θεατρικής ψευδαίσθησης και η άμεση επικοινωνία με τους θεατές «*κατά τη διάρκεια ενός μονολόγου με την προσφώνηση 'άνδρες'*»[43].

Την υψηλή του θέση στην Τέχνη ο Μένανδρος την εξασφάλισε και με την επιδέξια και προσεκτική τεχνική της γλώσσας του. Σε αντίθεση με τον Αριστοφάνη «*Η σύνταξή του είναι παραταχτική, οι φράσεις του απλές, καθαρές, λυμένες, ασύνδετες τις περισσότερες φορές –«διαλελυμένη λέξις», όπως έλεγαν οι αρχαίοι- η θέση των λέξεων προσαρμοσμένη στα κινήματα της ψυχής, γενικά η πραγματική γλώσσα της ζωής … Η μουσική που έλειψε, απλώθηκε, θα έλεγε κανείς, μέσα στη γλώσσα του, μέσα στη φράση του, μέσα στον εύηχο στίχο του*»[44]. Η γλώσσα του είναι σεμνή, λιτή, αποτελεσματική, φυσική, αρμονική. Η ακμάζουσα ρητορική δεν την επηρεάζει και πολλές λέξεις της δεν απαντώνται στα κλασικά

---

[40] «*Όπως τα προκάτοχα θεατρικά είδη, έτσι και η νέα κωμωδία τοποθετούσε τη σκηνή των έργων πάντα στο ύπαιθρο. Είχε γίνει κανόνας το έργο να παίζεται μπροστά σε δυό σπίτια, που τα χώριζε δρόμος ή πλατεία ή ήταν κολλητά, όταν το απαιτούσε η υπόθεση. Η σταθερή αυτή σκηνογραφία θυμίζει σ' εμάς τον μπερντέ του Καραγκιόζη, με το σαράι από τη μια και το σπίτι του Καραγκιόζη από την άλλη*». Βλ. Σταύρου χ.χ., 23.

[41] Δεδούση 1972, 372.

[42] Δεδούση 1972, 372. «*Ο Χορός είναι ολότελα χωρισμένος από την δράση, η όρχηση και το τραγούδι του είναι παραγέμισμα ανάμεσα στις πράξεις, και στα κείμενά μας ο ρόλος του δηλώνεται πιά μόνο με την σημείωση χορού …Σε μερικές περιπτώσεις η είσοδός του προαναγγέλλεται σαν προσέγγιση μιάς ομάδας από μεθυσμένους. Αυτό ήταν ίσως τυπικό, όπως ήταν και να φορή ο χορός μάσκες σαν μια βακχική πομπή, σαν κώμος: στο βάθος ήταν ένας γυρισμός στην διονυσιακή γένεση*». Βλ. Lesky 1981, 912.

[43] Δεδούση 1972, 372. «Στενά συνυφασμένος με την επαφή του κωμικού δράματος προς το κοινό είναι ο μεγάλος ρόλος του «παράμερου» (*a parte*) λόγου, που έμεινε μάλιστα ένα χαρακτηριστικό στοιχείο της κωμωδίας σε όλες τις κατοπινές εποχές. Αυτές οι εξηγήσεις που απευθύνονται προς τους θεατές, είναι ιδιαίτερα αγαπητές σε όλες τις σκηνές, στις οποίες ένας κρυφακουστής συνοδεύει με τις παρατηρήσεις του τον μονόλογο ή κάποιον διάλογο. Η Νέα Κωμωδία αυτό το στοιχείο το έκανε μέσο, που το χρησιμοποίησε συχνά για τη ζωντανή σύνδεση των σκηνών». Βλ. Lesky 1981. 912.

[44] Σταύρου χ.χ., 27.

πρότερα κείμενα[45]. Με τις λέξεις του, ο Μένανδρος, δεν επιδιώκει το ξέσπασμα του γέλιου και τα σεξουαλικά και κοπρολογικά αστεία δεν έχουν θέση στα δράματά του.

Χαρακτήρες

Εκεί όπου ο Μένανδρος, πραγματικά, μας εντυπωσιάζει είναι στη διάπλαση των χαρακτήρων του. Με βαθειά κατανόηση, με συμπάθεια και επιείκεια έπλασε ανθρώπους ζωντανούς, πραγματικούς, με τα ελαττώματα και τα προτερήματά τους. Αν και στερεότυποι οι χαρακτήρες του διαθέτουν όλα εκείνα τα στοιχεία στα οποία κάθε θεατής θα μπορούσε να αναγνωρίσει κομμάτια του εαυτού του. Δεν αντιγράφουν πιστά την πραγματικότητα αλλά είναι εξανθρωπισμένοι. Ο Μένανδρος εμβαθύνει στην ψυχοσύνθεση των εξατομικευμένων τύπων του και εξετάζει τις πράξεις τους σε σχέση με τον χαρακτήρα τους. Κι αν προχωρούν σε πράξεις άδικες και κακές δεν είναι αληθινά κακοί. «*Η ιδιότης του να είναι κανείς άνθρωπος έχει πάρει στον Μένανδρο ηθικό νόημα με ωρισμένη ποιότητα, όπως εκφράζεται στον γνωστό στίχο «ως χαρίεν έστ' άνθρωπος, αν άνθρωπος ή*». Η ιδέα ακόμη ότι από τη φύση τους οι άνθρωποι αγαπούν τους συνανθρώπους των, ότι υπάρχει δηλαδή το «*φιλάνθρωπον» ως έμφυτη ιδιότης [Αριστοτέλης] … διαποτίζει σταθερά τον κόσμο του ποιητού … είμαι άνθρωπος και τίποτα από τα ανθρώπινα δεν μου είναι ξένο* (*homo sum, humani nil a alienum puto*)»[46].

Οι προδιαγεγραμμένοι κωμικοί τύποι της Αρχαίας Κωμωδίας που διαφοροποιήθηκαν και εξατομικεύτηκαν από τη Μέση πέρασαν και στη Νέα: ο τσιγκούνης δύστροπος πατέρας, ο επιπόλαιος νέος, η σεμνή καγαθή νέα, ο έξυπνος δούλος, η πανέξυπνη και αρπακτική εταίρα, ο κομπορρήμων, υπερφίαλος και δειλός στρατιωτικός, ο περίεργος και φλύαρος μάγειρας, η ηλικιωμένη γυναίκα, ο παράσιτος. Εκτός από την εταίρα συναντάμε στον Δύσκολο όλους τους μενανδρικούς τύπους που αποδίδονται από ηθοποιούς «*με σεμνή εμφάνιση και φυσικά προσωπεία (εκτός από τους δούλους και τις ηλικιωμένες γυναίκες που φέρουν προσωπεία με γελοιογραφικές παραμορφώσεις)*»[47]. Τα ονόματα που φέρουν τα πρόσωπα του έργου είναι δηλωτικά της ηλικίας (Γοργίας), του επαγγέλματος (Σίκων), του χαρακτήρα (Κνήμων) ή και της κοινωνικής τους τάξης (Πυρρίας). Αυτή η συμβατική χρήση των ονομάτων βοηθούσε τους θεατές (σε συνδυασμό με τον πρόλογο και τα προσωπεία) να αναγνωρίζουν αμέσως τα φανταστικά πρόσωπα του έργου γιατί αν και τα πρόσωπα του Μενάνδρου είναι σύγχρονα διαφέρουν από τα γνωστότατα πρόσωπα του Αριστοφάνη που έκαναν την επαφή με τον θεατή πιο άμεση. Εν κατακλείδι, η διεισδυτική ματιά του Μένανδρου στους ζωντανούς χαρακτήρες των έργων του ήταν αυτή που έκανε τον Αριστοφάνη Βυζάντιο να αναφωνήσει: «*ώ Μένανδρε και βίε, πότερος άρ υμών πότερ απεμιμήσατο;*».

---

[45] Lesky 1981, 913. Αυτός είναι και ο κυριότερος λόγος που οι αρχαίοι αττικιστές δεν θεώρησαν τα κείμενά του άξια προσοχής και δεν τα διαφύλαξαν, αναπαράγοντάς τα μέσα στα σχολικά διδακτικά κείμενα.
[46] Romilly 1993, 376-377.
[47] Δεδούση 1972, 371.

Βιβλιογραφία

Blume, H.D. 1986, *Εισαγωγή στο Αρχαίο Θέατρο*, (μτφρ. Μαρία Ιατρού), Αθήνα: ΜΙΕΤ.

Boardman, J. 1980, *Αρχαία Ελληνική Τέχνη*, (μτφρ. Ανδρέας Παππάς), Αθήνα: Υποδομή.

Bowie, A. (χ.χ.) *Αριστοφάνης. Μύθος, Τελετουργία και Κωμωδία*, (μτφρ. Πόλυ Μοσχοπούλου), Αθήνα: Τυπωθήτω.

Cornford, F.M. 1993, *Η Αττική Κωμωδία*, (μτφρ. Λ. Ζενάκος), Αθήνα: Παπαδήμας.

Δεδούση, Χ. 1972. «Θέατρο», στο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ. Ε', Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.

de Romilly, J. 1993, *Γιατί η Ελλάδα;* (μτφρ. Μπάμπης Αθανασίου, Κατερίνα Μηλιαρέση), Αθήνα: Το Άστυ.

Dover, K.J., 2000, *Η Κωμωδία του Αριστοφάνη*, (μτφρ. Φάνης Ι. Κακριδής), Αθήνα: ΜΙΕΤ.

Κακριδής, Φ. 1982, *Αριστοφάνους Όρνιθες*, Γιάννινα: Δωδώνη.

Lesky, A. 1981, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, (μτφρ. Αγαπητός Τσοπανάκης), Θεσσαλονίκη: Αφοι Κυριακίδη.

Ξιφαρά Π. 2001. «Το αριστοφανικό έργο», στο Ανδριανού Ε., Ξιφαρά Π. *Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο, Ο Δραματικός Λόγος από τον Αισχύλο ως το Μένανδρο*, Πάτρα: ΕΑΠ.

Σταύρου, Θ. χ.χ. «Ο Μένανδρος και η Νέα Αττική Κωμωδία», στο Μένανδρος, *Κωμωδίαι*, (μτφρ. Θ. Σταύρου), Αθήνα: Ζαχαρόπουλος.

Σολωμός, Α. χ.χ., *Ο ζωντανός Αριστοφάνης*, Αθήνα: Πλειάς.

Σπυρόπουλος, Σ.Η. 1988, *Αριστοφάνης. Σάτιρα, Θέταρο, Ποίηση*, Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής.

Χουρμουζιάδης, Ν. 1972, «Θέατρο», στο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ. Γ2', Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.

Les Quenouilles Anthropomorphes en Bois Sculpte: Du Musée de la Ville de Palmi

Mots clés: *Quenouilles, Anthropomorphes, Musée de la Ville de Palmi, Bois Sculpte, Archaeologie*

Prof. Dr. Nicolas Vernicos *et* Dr. Pier-Giovanni d'Ayala

Résumé

Présentation de quenouilles du Musée de la ville de Palmi (Calabre) ►Le conocchie del Museo Calabrese di Etnografia e Folklore Raffaele Corso di Palmi◄ Images, lors d'une visite en 1971. Dessins de Nicolas Vernicos et quelques comparaisons avec des sculptures traditionnelles de Grèce. (Mise à jour à l'aide de nouvelles images de quenouilles).

Le Musée de la ville de Palmi

Le Musée de la ville de Palmi, en Calabre, possède une belle collection d'instruments populaires en bois sculpté et ciselé, dont un remarquable ensemble *(en1970)* d'environ 150 quenouilles avec lesquelles les femmes filaient.

En 1971, époque à laquelle nous avions visité le musée, l'origine de cet ensemble qui nous intéresse plus particulièrement était inconnue. Le conservateur du musée n'avait pas pu établir des fiches d'origine ses objets au moment de leurs acquisition; il pensait qu'une partie des objets proviennent des régions nord et nord-est de la province de Reggio-Calabria.



Figure 1 Conocchie del Museo Calabrese di Etnografia e Folklore Raffaele Corso di Palmi https://www.sergiostraface.it/museo-calabrese-di-etnografia-e-folklore-raffaele-corso-di-palmi/ (2020)

Quant à la date de fabrication, elle restait aussi imprécise que le lieu d'origine. L'opinion du conservateur étant que cet art avait disparu dans l'après-guerre. Nous

avons cependant pu constater que certains des objets (quenouilles et bâtons) n'étaient pas finis et portaient des marques au crayon Bic; ce qui constitue une preuve de leur contemporanéité. Il semblerait que la demande pour ce type d'objets émanant du Musée aurait incité certaines personnes à fabriquer des quenouilles ad-hoc.

Dans un même sens nous avons pu constater, en discutant avec une vielle dame, qui était l'auteur de certaines pièces du musée (ex-voto en forme d'oiseaux, et vases en bois) qu'elle ignorait tout de la fabrication des quenouilles. Aussi, après avoir discuté avec des informateurs de la ville, Pier-Giovanni d'Ayala, a pu croire que l'artisanat des objets en bois restait encore vivant, et pourrait reprendre dans les années 1970; à coté de ceux du tissage et de la céramique d'art:

Une première étude de la collection, que nous avons photographié laisse l'impréssion d'un ensemble d'origines et de périodes très disparates. Pour quelques-unes des quenouilles il nous a semblé, que nous pouvions affirmer avec certitude que la fabrication datait du siècle dernier. La mise en adjudication d'une «Rara conocchia calabrese, XIX secolo»[48], tout comme les habits de certaines figures confirme cette opinion.

D'autre part, nous avons constaté que l'on pouvait regrouper plusieurs quenouilles du fait qu'elle portait le cachait de la même main, ce qui permet de supposer l'existence d'artisans spécialisés dans la fabrication des objets de filage.

Si dans leur majeure partie les quenouilles de la Calabre se rapproche de leur décoration d'objets qui proviennent des éleveurs d'ovins et de caprins, nous avons trouvé, dans la collection du Musée de Palmi, des pièces qui par la finesse de la ciselure et par l'habillement des personnages sculptés, sont sans aucun doute possible, l'œuvre d'ateliers urbains et étaient destinés à l'usage de familles de bourgeois aisés.

Cinquante ans plus tard (2020), nous lisons sur le site Calabre ; que « La culture, à Palmi, a un sens qui va bien au-delà des traditions populaires et du Folklore.»[49] Avec des images des vitrines actuelles du musée et les précisions:

«…il y a plus de 750 "quenouilles" (ou "conocchie"), outils tubulaires en bois pour le traitement et le filage de la laine. Il était d'usage d'en offrir aux jeunes mariées en cadeau de mariage : elles sont toutes différentes de par les sculptures, certaines très élaborées, dont elles étaient décorées.»

La quenouille calabraise du Musée de Palmi est un bâton de bois rond, d'un seul tenant d'environ 50 à 60 cm. Elle est sculptée et décorée dans sa partie supérieure sur une longueur de 18 cm. La laine ou les fibres destinées à être filés sont chargés autour d'une boule construite à l'aide de lames de bois en forme de feuilles recourbées, aui sont fixées dans des entailles du bâton.

---

[48] Voir Cambi Time : https://www.cambiaste.com/uk/auction-0656/rara-conocchia-calabrese-xix-secolo-243301

[49] La Cultura, a Palmi, ha un significato che va ben aldilà delle tradizioni popolari ed il Folklore. http://www.calabriadasogno.it/casa-della-cultura-dimora-degli-splendori-della-calabria/

La boule se situe généralement entre les 18 et 15 cm. du sommet et contiennent des petits cailloux, de sorte qu'en les remuant elle donne le bruit caractéristique du hochet. Il est probable que la quenouille ainsi parée puisse servir de hochet pour calmer les nourrissons, ou bien pour rythmer les mouvements du filage.



Figure 2 *Vitrines du Musée [http://www.calabriadasogno.it/ • 30 Mars 2018.]*

Ce qui est caractéristique de la plupart des quenouilles de Palmi c'est le personnage souvent féminin qui occupe les 13 à 16 derniers centimètres du sommet. Il existe une série de figurines plus ou moins stylisées, mais entre les cas extrêmes de stylisation géométrique et du naturalisme absolue. (Dans un cas d'art urbain le personnage sur le sommet de la quenouille est un chasseur armé et paré de tous se accessoires, la qualité de la ciselure étant celle du travail d'orfèvre j.) Dans d'autre cas la quenouille se termine par des personnages cérémoniaux (Fig. 1) qui ressemblent à des figurines de la Méditerranée préhistorique.

Dans tous les cas l'artiste prend soin de bien représenter l'habit et la coiffe des personnages sculptés, et aussi des chaussures. Ces éléments pourront, à notre avis constituer la base d'une datation et la recherche du lieu d'origine de certains objets.

Nous avons retenu dans la suite quelques quenouilles dont le personnage féminin est manifestement d'origine paysanne, mais l'on trouve à coté (Fig. 2) un cas d'habit plus élaboré, qui en plus des ciselures, porte des décorations en rouge et bleu. Cependant la polychromie reste extrêmement rare dans la collection du Musée de la Ville de Palmi.

Dans leur composition les quenouilles qui se terminent par une sculpture anthropomorphe, possèdent le point commun de disposer le personnage féminin sur le chapiteau d'une courte colonne. La figurine a en effet, une longueur d'environ 13

cm., tandis que la conne occupe les 5-6 cm. suivants. Il s'agit bien entendu de dimensions qui permettent de bien tenir l'instrument de filage.

Les figures que nous présentons ici, illustrent toute une gamme de ce genre de colonne, dont le pilier est généralement entouré de la boule sur laquelle est chargée la laine.



Figure 3 Figures 1, 2 et 3 dans le texte



Figure 4 dans le texte

La femme de la quenouille de la fig. 1, est montée sur un tailloir en forme d'enclume; suivi d'un chapiteau carré recouvert d'une décoration géométrique en quadrillé.

Le personnage polychrome de la fig. 2, est monté sur une structure complexe qui tout en s'éloignant nettement de la forme habituelle de la colonne, se rapproche par certains aspects des chapiteaux de style égyptien (mais il a une forme carrée).

Certaines autres quenouilles (dessins fig. 3 et 4) appartiennent à la famille d'objets dont le chapiteau a une forme anthropomorphique et porte deux ou trois tètes accolées. Ce sont des bifronts qui rappellent par leur stylisation des figurines de l'antiquité. Il est certes possible que les artisans artistes calabrais aient pu voir des dessins d'objet de l'antiquité.[50] Ajoutons que nous connaissons des quenouilles traditionnelles grecques montées d'un personnage féminin à deux têtes.[51]

La quenouille de la figure 5, au personnage très stylisé, possède quant à elle, une colonne de type byzantin, avec une sorte de croix sur le chapiteau, qui apparait clairement sur l'emprunte que nous avons prise. Cependant ici, étant donnée la stylisation le personnage n'est pas posé sur le chapiteau, mais c'est le corps et la poitrine de la figurine qui sont traités comme une colonne :

Voir des dessins d'objet de l'antiquité.[52] Ajoutons que nous connaissons des quenouilles traditionnelles grecques montées d'un personnage féminin à deux têtes.[53]

Sur d'autres quenouilles les colonnes, beaucoup plus

[50] Pour ce qui est des biffrons, il existe en plus des figurines bicéphales mésopotamiennes, les divinités Etrusques de la famille des Bifronts. Voir e.g. la statuette en bronze portant inscription chez Massimo Palotino, *Testimonie lingue Etruscae*, Florence 1954, p.640. Ainsi que les monnaies de la Ville de Velathri, cf. Mayani, Z. *Les Etrusques commencent à parler*. Paris, Arthaud, p.67, fig.9.

[51] Angeliki Khadzimikhali (en gr.) *Saracatsanoi*, Athènes 1957, vol/ 1, partie 2, p. 408, fig.262.

[52] Pour ce qui est des biffrons, il existe en plus des figurines bicéphales mésopotamiennes, les divinités Etrusques de la famille des Bifronts. Voir e.g. la statuette en bronze portant inscription chez Massimo Palotino, *Testimonie lingue Etruscae*, Florence 1954, p. 640. Ainsi que les monnaies de la Ville de Velathri, cf. Mayani, Z. *Les Etrusques commencent à parler*. Paris, Arthaud, p. 67, fig..9.

[53] Angeliki Khadzimikhali (en gr.) *Saracatsanoi*, Athènes 1957, vol/ 1, partie 2, p. 408, fig. 262.

grossières mais de formes rondes, sont dessinées dans les dessins des figures 5 et 6. Nous y avons également ajouté, le pilier ayant une forme octogonale de la fig. 7.



Figure 5 dans le texte

Selon nos informateurs l'habit de la figurine et la forme de la colonne sur laquelle elle se tient, pourraient constituer des éléments de classement. En ce qui concerne les quenouilles qui portent des éléments architecturaux, certains existe, mais d'autres pourraient être datés d'avant le tremblement de terre dévastateur de 1905 qui a détruit 25 villages et 14.000 maisons.

Aux images des quenouilles du Musée de Palmi nous avons ajouté des dessins géométriques gravés sur des objets en bois.

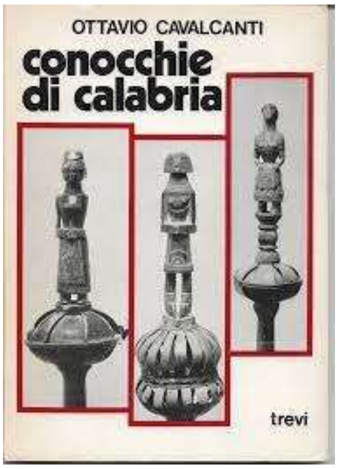


Figure 6 dans le texte

"Mi aveva colpito la bellezza dei segni di quegli anonimi scultori, la forza espressiva data dalla tecnica dell'intaglio primitivo con la lama di un coltello e dall'immagine pura che incosciamente il pastore artista aveva espresso con segni arcaici." https://www.antoniolagamba.it/diario/21-le-conocchie



Figure 7 https://www.sergiostraface.it/entity/conocchie/

Bibliographie

Cavalcanti, O. 1974. *Le Canocchie di Calabria*, Roma : Trevi Editore

Khadzimikhali, A. 1957. *Saracatsanoi*, vol. 1, partie 2. Athènes: Idryma Agg. Khadzimikhali (en grec).

Mayani, Z. 1961. *Les Etrusques commencent à parler*. Paris : Arthaud.

Palotino, M. 1954, *Testimonia linguae Etruscae. Selegit recognovit et indice verborum instruxit,* Firenze: La nuova Italia.

Η διαμόρφωση των σχέσεων κράτους και πολίτη μετά την 11η Σεπτεμβρίου 2001

Λέξεις κλειδιά: *11 Σεπτεμβρίου 2001, Αντιτρομοκρατικός Νόμος, Ιδεολογία της Ασφάλειας, Κοινωνική ανασφάλεια, Κρατική αντι-βία, Κράτος Δικαίου, Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης, Μιλιταρισμός, Παγκοσμιοποίηση, Τρομοκρατία*

Άννα Ιωαννίδου, Πολιτικός Επιστήμων και Νομικός, ΜΔ Νομικής ΑΠΘ

Abstract

In the aftermath of the historic, global-scale changes of September 11th, 2001, reflections have being developed on the hot issues of reshaping the state-citizen relationship in a society of fear, strengthening of the state, updating the war as a policy-making tool, and the shrinking of citizens' rights on the altar of the ideology of security and protection of human life. With the focus on terrorism, criminal repression, civil rights, globalization, issues have being raised on the issues of hardening the repressive mechanism of the state, the suppression of freedoms and the electronic surveillance of citizens.

Στον απόηχο των ιστορικών, πλανητικής εμβέλειας αλλαγών της 11ης Σεπτεμβρίου 2001, αναπτύσσονται στοχασμοί που διαπραγματεύονται τα φλέγοντα θέματα της αναδιαμόρφωσης των σχέσεων του κράτους με τον πολίτη στο πλαίσιο μίας κοινωνίας φόβου, της ισχυροποίησης του κράτους, της επικαιροποίησης του πολέμου ως εργαλείου χάραξης της πολιτικής και της συρρίκνωσης των δικαιωμάτων των πολιτών στο βωμό της ιδεολογίας της ασφάλειας και της προστασίας της ανθρώπινης ζωής. Με άξονα τα θέματα τρομοκρατία-ποινική καταστολή-δικαιώματα του πολίτη-παγκοσμιοποίηση κατατίθενται προβληματισμοί που αφορούν τα ζητήματα της σκλήρυνσης του κατασταλτικού μηχανισμού του κράτους, της συμπίεσης των ελευθεριών και της ηλεκτρονικής επιτήρησης των πολιτών.

Τρομοκρατία, παγκοσμιοποίηση και κράτος δικαίου

Στην παγκοσμιοποιημένη δυτική κοινωνία μετά το τρομοκρατικό χτύπημα της 11ης Σεπτεμβρίου 2001 αναπτύσσεται μία βιομηχανία της ενοχής , σύμφωνα με την οποία οποιοσδήποτε παρεκκλίνει από το ιδεατό μοντέλο του «μέσου συνετού πολίτη» στιγματίζεται ως δυνητικός τρομοκράτης. Η στρατηγική της ενοχοποίησης δεν γνωρίζει ιδεολογικούς, πολιτικούς ή πολιτισμικούς φραγμούς. Υπό το πρίσμα δαιμονοποίησης της διαφορετικότητας και μείωσης της ανοχής, ο επίφοβος άλλος θα μπορούσε να ανήκει σε οποιαδήποτε μειονοτική ομάδα, να είναι μουσουλμάνος, ακροδεξιός, αριστεριστής, ομοφυλόφιλος, τοξικομανής και η λίστα των υπόπτων συνεχίζεται. Μία παρενέργεια της διεθνούς καταστολής και της αστυνομοκρατίας είναι η υπονόμευση και περιθωριοποίηση πρωτοβουλιών ενεργοποίησης και αυτοοργάνωσης των πολιτών, όπως το κίνημα κατά της παγκοσμιοποίησης. Σημειώνουμε ότι ακόμη και το άτομο που χαρακτηρίζεται από την εξουσία ως συνετό και πειθαρχημένο με την πρόταξη

της αρχής του νόμου και της τάξης μπορεί να αναχθεί σε εσωτερικό εχθρό του παγκοσμιοποιημένου συστήματος ασφαλείας. Για παράδειγμα, στις ΗΠΑ έχει επινοηθεί ο όρος "sleepers", ο οποίος προσιδιάζει στους εν δυνάμει τρομοκράτες που διάγουν ένα βίο καθωσπρέπει και συμβατικό, αποκρύπτοντας την επιθετική τους προσωπικότητα.

Επιπλέον, η οργάνωση της κοινωνικής ζωής με επίκεντρο την αστυνόμευση και την χρήση νόμιμης βίας έχει ως αποτέλεσμα την εξοικείωση ενός τμήματος της νέας γενιάς των ΗΠΑ με την εικόνα της οπλοφορίας και οπλοχρησίας. Η αμερικανική κοινή γνώμη συγκλονίζεται από αλλεπάλληλα κρούσματα αιματηρής νεανικής επιθετικότητας στα σχολεία , κατάσταση που αποδεικνύει ότι η φυσική βία έχει διαχυθεί και εμπεδωθεί ακόμη και στο χώρο της δημόσιας εκπαίδευσης.

Τα συναισθήματα του φόβου και της ανασφάλειας γίνονται εργαλεία χειραγώγησης των πολιτών και νομιμοποιούν την χρήση αυταρχικών, κατασταλτικών μεθόδων από την κρατική εξουσία. Κάτω από συνθήκες ψύχωσης για θέματα εθνικής ασφάλειας και φόβου για το αύριο παρατηρούνται συχνά φαινόμενα καταπίεσης της ατομικής ελευθερίας, ενίσχυσης της κρατικής εξουσίας και απογύμνωσής της από κάθε ηθικοπολιτική διάσταση, με αποτέλεσμα να αλλοιώνεται το περιεχόμενο της δημοκρατίας και των ανθρωπιστικών αξιών. Τα νομοθετήματα-«τρομονόμοι» που ψηφίζονται στις ευρωπαϊκές χώρες ακροβατούν στο χείλος της δημοκρατικής τάξης και απειλούν τα κεκτημένα του φιλελευθερισμού. Η επίταση της αστυνόμευσης έχει ως αποτέλεσμα την ποινικοποίηση πολλών εκφάνσεων της πολιτικής και κοινωνικής ζωής, όπως η ειρηνική συμμετοχή σε μία διαδήλωση και η παρακολούθηση ενός αθλητικού αγώνα.

Στο μικροσκόπιο της εξουσίας με την συναίνεση του ατόμου εισέρχεται ακόμη και το σώμα, το οποίο «αντικειμενικοποιείται» και γίνεται αντικείμενο άσκησης ελέγχου, τακτική που παραγκωνίζει την αξιοπρέπειά του και την ελεύθερη ανάπτυξη της προσωπικότητάς του. Η αυταρχική καταστολή, αναζητώντας απευθείας και δίχως νομικά εμπόδια τους εσωτερικούς εχθρούς, επιτηρεί τα μόνιμα χαρακτηριστικά του ανθρώπου, την βιολογία και την μορφολογία του. Με σύμμαχο την προηγμένη τεχνολογία, τελειοποιούνται και προάγονται μέθοδοι αστυνόμευσης των προθέσεων του ανθρώπου, έτσι ώστε να ανιχνευτούν στοιχεία αντικοινωνικότητας και επιθετικότητας. Προωθούνται, για παράδειγμα, συσκευές που διακρίνουν την ταυτότητα του ατόμου μέσω της ίριδας των ματιών, την οποία φωτογραφίζουν διακριτικές κάμερες.

Είναι αδιαμφισβήτητο ότι το σύγχρονο σύστημα ασφάλειας με την βοήθεια της ψηφιακής τεχνολογίας και ιδίως του διαδικτύου είναι σε θέση να εποπτεύει και να ελέγχει τους πάντες, δημιουργώντας έτσι ένα ηλεκτρονικό, δορυφορικό πανοπτικό παρακολούθησης. Το ηλεκτρονικό μάτι συμπυκνώνει ένα γενικότερο σύστημα πειθαρχίας, κομφορμισμού και επιτήρησης της «κανονικότητας», το οποίο με λεπτομερείς ρυθμίσεις, έντεχνους και αθέατους καταναγκασμούς και διαδικασίες κοινωνικού ελέγχου επιβάλλεται σε κάθε άτομο και συντηρείται από τους μηχανισμούς της εξουσίας. Παράλληλα, ο απλός πολίτης οφείλει να είναι γνωστός, διαφανής, πολλαπλά καταγεγραμμένος και με το πρόσωπο ακάλυπτο.

Με το πρόσχημα της διαφύλαξης της κοινωνικής ασφάλειας και της εθνικής άμυνας, οι οποίες εντάσσονται πλέον στις πολιτικές προτεραιότητες, υπονομεύεται η ιδιωτικότητα, ακόμη και η ερωτική ζωή του πολίτη, καθώς οι διωκτικές αρχές έχουν νομότυπα πρόσβαση στο άσυλο της κατοικίας και στο απόρρητο των επικοινωνιών και συγχρόνως μπορούν να επεξεργαστούν ευαίσθητα προσωπικά δεδομένα. Επιπροσθέτως, το δόγμα της μηδενικής ανοχής, της πολιτικής πρόληψης του οργανωμένου εγκλήματος και της κοινωνικής συμμόρφωσης γίνονται αυτοσκοπός και οι δημοκρατικοί θεσμοί αλώνονται, σε τέτοιο μάλιστα σημείο ώστε να ενθαρρύνεται η ανεπιεικής, αυταρχική αντιμετώπιση πολιτών που προβαίνουν σε ασήμαντες καθημερινές μικροπαραβάσεις, όπως κυκλοφορία αστέγων, οδήγηση ποδηλάτων χωρίς κουδούνι, πεζοπορία εκτός διαβάσεων.

Στην ολοκλήρωση μίας παγκόσμιας καταστολής αναμφισβήτητα συμμετέχουν δυναμικά οι φορείς του ιδιωτικού πολυεθνικού κεφαλαίου. Στις εγκαταστάσεις των εμπορικών κέντρων και στους πολυχώρους διασκέδασης η κοινωνική επαφή, η ψυχαγωγία και η κατανάλωση πραγματοποιούνται πλέον σε συνθήκες εντατικοποιημένης ιδιωτικής αστυνόμευσης με εποπτικά μέσα υψηλής τεχνολογίας. Οι εμπορικοί και πολιτισμικοί αυτοί χώροι μετατρέπονται σταδιακά σε μοντέλα εξυγίανσης από το έγκλημα και την παραβατική συμπεριφορά, με την επιβολή στους πολίτες-καταναλωτές μίας τεχνητής πειθαρχίας, τάξης και ευρυθμίας.

Ένα επιπρόσθετο μέσο ελέγχου του ατόμου και εξάρτησής του από τις νεοφιλελεύθερες δομές της αγοράς αποτελεί η πιστωτική κάρτα , η οποία έχει υποβαθμίσει σημαντικά το ρόλο του δημόσιας κοπής χρήματος στις συναλλαγές και τείνει να λειτουργήσει ως υποκατάστατο του δελτίου ταυτότητας σε θέματα αναγνώρισης και εξατομίκευσης του πολίτη. Με το ηλεκτρονικό ίχνος της πιστωτικής κάρτας οι τεράστιοι τραπεζικοί οργανισμοί μπορούν εύκολα να εντοπίσουν τον χρήστη και να σκιαγραφήσουν το προφίλ του, αξιοποιώντας την πρόσβαση που έχουν στα προσωπικά δεδομένα μεγάλης μερίδας που πληθυσμού.

Εκτός από τις ΗΠΑ και στην Ευρωπαϊκή Ένωση λαμβάνονται αποφάσεις και σχεδιάζονται μεταβολές, με βάση το επιχείρημα ότι η ανάγκη για ασφάλεια είναι πιο πρωταρχική από τις θεμελιώδεις αρχές της αστικής κοινοβουλευτικής δημοκρατίας. Τα κράτη-μέλη στην πορεία τους προς την ευρωπαϊκή ολοκλήρωση με πρόσχημα τον αυξημένο κίνδυνο για μελλοντικές τρομοκρατικές ενέργειες προωθούν στρατηγικές, οι οποίες επαναφέρουν στο επίκεντρο της πολιτικής ατζέντας την λογική και την ιδεολογία του πολέμου και μάλιστα με την μορφή του προληπτικού μέσου, τη βία, την στρατιωτική οργάνωση, την αμυντική και αντεγκληματική πολιτική.

Στο σημείο αυτό αναφέρουμε τα παραδείγματα της θέσπισης του ευρωστρατού, του Ευρωπαϊκού Εντάλματος Σύλληψης, του ενιαίου Ευρωπαίου Εισαγγελέα, της Μονάδας Δικαστικής Συνεργασίας (Eurojust), της ενιαίας ευρωπαϊκής αστυνομίας (Europol), της κατάρτισης λίστας τρομοκρατικών οργανώσεων και της σύσφιξης των σχέσεων Ευρωπαϊκής Ένωσης-ΝΑΤΟ. Ειδικότερα, με την δημιουργία ενός ενιαίου ευρωπαϊκού δικαστικού χώρου και με την εφαρμογή του Ευρωπαϊκού Εντάλματος Σύλληψης, καταργείται στην ουσία το δικαίωμα του

κάθε κράτους- μέλους να αποτιμά την εγκυρότητα της έκδοσης ενός ατόμου που βρίσκεται στην επικράτειά του, συμπεριλαμβανομένων και των πολιτών του.

Με την όσμωση του εσωτερικού με το εξωτερικό, του εγχωρίου με το διεθνές, οι διαχωριστικές γραμμές που συνθέτουν την εικόνα και οριοθετούν τη δράση του σύγχρονου κράτους τείνουν να καταργηθούν. Καθώς η παγκοσμιοποίηση και η διεθνής τρομοκρατία –ως σύμπτωμα της αποδιοργάνωσης του παγκόσμιου κοινωνικοπολιτικού συστήματος- έχουν αποκτήσει μια κοινή διάσταση και μια σταθερή συνισταμένη, η εσωτερική και εξωτερική πολιτική, η εθνική ασφάλεια και η διεθνής συνεργασία, ο πόλεμος ενάντια στην τρομοκρατία και στο έγκλημα διαχέονται και αλληλοσυμπληρώνονται.

Συνοψίζοντας, μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι στις σύγχρονες κοινωνίες του φόβου είναι ευδιάκριτος ο κίνδυνος να παλινδρομήσει η ανθρωπότητα στην αναγέννηση του «αστυνομικού κράτους» ή του «κράτους φρούριο», μέσα στο οποίο εξέχουσα θέση και προτεραιότητα θα δίνεται στους μηχανισμούς της αστυνομίας και του στρατού. Ο δημόσιος βίος ενδέχεται να μετατραπεί σε περίκλειστο φρούριο, περιχαρακωμένο από έκτακτες νομοθεσίες, ειδικούς μηχανισμούς και θεσμούς, που αδρανοποιούν την κοινωνία, αφυδατώνουν τις ιδέες και αιχμαλωτίζουν τους πολίτες στο καθεστώς του γενικευμένου ελέγχου και της καθολικής υποψίας. Υπό το πρίσμα μίας γενικευμένης ανασφάλειας, η σχέση του κράτους με τον πολίτη αναθεωρείται προς την κατεύθυνση της ενίσχυσης της κρατικής αυθεντίας, της ατροφίας της κοινωνίας των πολιτών, της υποβάθμισης του δημοσίου διαλόγου, της φίμωσης της διαφορετικής άποψης, της περιθωριοποίησης των συλλογικών διεκδικήσεων και της επιτακτικής κοινωνικής ανάγκης για κρατική θωράκιση.

Κοινωνική ανασφάλεια και εντατικοποίηση του αισθήματος απειλής της ανθρώπινης ζωής: Επαναπροσδιορισμός των σχέσεων κράτους-πολίτη μετά το γεγονός της 11ης Σεπτεμβρίου 2001

Στην σύγχρονη πραγματικότητα, οι πολίτες εμφανίζονται σχεδόν βέβαιοι ότι η ανθρωπότητα εισέρχεται σε μια φάση βαρβαρότητας, που θα συνοδεύεται συγχρόνως από μόνιμη τρομοκρατική απειλή, κοινωνικές αναταραχές, απολυταρχικές πρακτικές, οικονομική ύφεση, πολεμικές συρράξεις ακόμη και προληπτικού χαρακτήρα. Η ένταση και η μεγιστοποίηση του προβλήματος της τρομοκρατίας –με κορυφαία έκφραση το γεγονός της 11ης Σεπτεμβρίου 2001- γίνεται ιδιαίτερα αισθητή σε μία περίοδο, κατά την οποία ο πολίτης αισθάνεται ήδη ανυπεράσπιστος και απειλούμενος από την ανεξέλεγκτη ανάπτυξη της επιστήμης και των τεχνολογικών εφαρμογών της, καθώς και από την αποδόμηση του κράτους-πρόνοιας εξαιτίας της προώθησης νεοφιλελεύθερων, τεχνοκρατικών αντιλήψεων στο πεδίο της εργασίας.

Ειδικότερα, η ανάπτυξη της ρομποτικής και της νανοτεχνολογίας σε συνδυασμό με την δυνατότητα κλωνοποίησης του ανθρώπου, ελέγχου της γενετικής ταυτότητας, εξέλιξης των υπολογιστών σε μηχανές αυτόνομης σκέψης και πλήρους αλλοίωσης των περιβαλλοντικών συνθηκών θέτουν πρωτόγνωρους προβληματισμούς που αφορούν την υπόσταση, την βιολογική και κοινωνική επιβίωση του ανθρώπου. Επιπλέον, στο πλαίσιο της παγκοσμιοποίησης επικρατεί κλίμα εργασιακής αβεβαιότητας και ανασφάλειας, καθώς η πλήρης

και διαρκής απασχόληση, η υγειονομική, συνταξιοδοτική κάλυψη και η παροχή κρατικών επιδομάτων αναγορεύονται σε εύθραυστα και συνεχώς επαπειλούμενα προνόμια.

Οι νέες μορφές τρομοκρατικής δραστηριότητας, όπως υποστασιοποιήθηκαν με την βάναυση επίθεση της 11ης Σεπτεμβρίου, δεν προσβάλλουν πλέον φορείς κρατικών αξιωμάτων και εκπροσώπους μεγάλων οικονομικών συμφερόντων (πρακτικές που ακολουθούσαν οι τρομοκρατικές πολιτικές οργανώσεις των δεκαετιών '70 και '80). Λειτουργώντας έξω από το πεδίο της πολιτικής αντιπαράθεσης, υιοθετούν το πρότυπο της μαζικής δολοφονίας, επεκτείνοντας το φόβο για μία θανατηφόρα επίθεση στο σύνολο του κοινωνικού φάσματος. Η κουλτούρα του τρόμου και του πανικού για τον μη φυσικό θάνατο διογκώνεται με την δυνατότητα αξιοποίησης στο έπακρο από το δίκτυο των τρομοκρατών των ραγδαίων επιτευγμάτων της τεχνολογίας στους τομείς της ηλεκτρονικής, της γενετικής και της βιολογίας, ενδεχόμενα τα οποία αγγίζουν το παράλογο, το ασύλληπτο, παραπέμποντας σε σενάρια επιστημονικής φαντασίας.

Το ενδεχόμενο μίας απόλυτης, αδέσμευτης τρομοκρατικής απειλής με πλανητική εμβέλεια και η γενικευμένη κοινωνική ανασφάλεια και αβεβαιότητα έχουν αποκτήσει ιδιαίτερη ένταση και μορφή λόγω των ιδεολογικών και πολιτικών ανακατατάξεων που προκάλεσε η πρωτόγνωρη επίθεση της 11ης Σεπτεμβρίου 2001 στην Νέα Υόρκη. Μετά από αυτήν την ημερομηνία, σε ένα νέο διεθνές γεωπολιτικό και γεωστρατηγικό τοπίο, τα αδιέξοδα της δυτικής μεταψυχροπολεμικής κοινωνίας εντάθηκαν και έγιναν εντυπωσιακά ευκρινή, καθώς ο φανατισμός και η ωμή, ανελέητη βία μετατράπηκαν σε καθημερινή πολιτική πρακτική. Η άτυπη μετατροπή μίας ανοιχτής δημοκρατικής κοινωνίας σε κοινωνία «έκτακτης ανάγκης» οδήγησε σε έναν σχεδόν εκούσιο αυτοπεριορισμό των πολιτών των δυτικών κοινωνιών και κατά κύριο λόγο των ΗΠΑ από την άσκηση στοιχειωδών ελευθεριών τους, όπως η ασφαλής μετακίνηση, η ελευθερία συνάθροισης, η ελεύθερη έκφραση και το δικαίωμα της διαφωνίας με τις κρατούσες αντιλήψεις.

Η εν δυνάμει εμπόλεμη κατάσταση στην οποία περιήλθε όλος ο πλανήτης παρήγαγε μία εκ νέου οικοδόμηση άρρηκτων σχέσεων των πολιτών με το κράτος, το οποίο –στηριζόμενο στον κίνδυνο μίας εξωτερικής απεριόριστης βίας- εμφανίστηκε ως προστάτης της ζωής, εγγυητής της τάξης, της κανονικότητας και της σταθερότητας. Με στόχο την ασφάλεια κράτος και πολίτης αναδιαπραγματεύτηκαν τις εκατέρωθεν υποχρεώσεις και τα δικαιώματά τους. Οι πολίτες εκχώρησαν χωρίς ενδοιασμό μέρος από τα κεκτημένα δικαιώματά τους στην κρατική εξουσία και εθελουσίως αναζήτησαν την προστασία τους στην κρατική σφαίρα. Στην πραγματικότητα μετά την 11η Σεπτεμβρίου διαμορφώθηκε στις ΗΠΑ ένα νέο κοινωνικό συμβόλαιο, μία συμφωνία πρόσδεσης των πολιτών-ιδιωτών στις επιταγές μίας στρατιωτικοποιημένης μηχανής.

Ωστόσο, πρέπει να σημειωθεί ότι στην περίπτωση των ΗΠΑ, το κράτος υπό προϋποθέσεις παραχωρεί τμήμα της δημόσιας εξουσίας και του μονοπωλίου του στην βία, αναγνωρίζοντας στους ιδιώτες εκτεταμένο δικαίωμα στην κατοχή και χρήση όπλου, το οποίο νοείται ως ατομικό δικαίωμα στην αυτοάμυνα. Η πρακτική αυτή ριζοσπαστικοποιήθηκε και επεκτάθηκε μετά την αόρατη,

ανώνυμη απειλή και την ανεξέλεγκτη βία της 11ης Σεπτεμβρίου. Η δραστική αναβάθμιση του ρόλου του κράτους σε σχέση με τις νεοφιλελεύθερες παγκοσμιοποιημένες δομές –δεδομένης και της δυνατότητας του Αμερικανού πολίτη να καταστέλλει μόνος του την βία που προσλαμβάνει ως απειλή- μετέτρεψε τον ιδιώτη από καταναλωτή σε μαχόμενο στρατιώτη.

Λόγω του μεγέθους του φόβου και της προπαγανδιστικής επίκλησης μίας μόνιμης απειλής, προτάχθηκε το αίτημα της ασφάλειας ως απόλυτα φυσικό και νομιμοποιήθηκε η κοινωνική διαίρεση σε πλειοψηφία φοβισμένων πολιτών και σε ομάδες πολιτών, που ορίζονται ως δυνητικοί δράστες τρομοκρατικών ενεργειών και γενικά κατονομάζονται από το κράτος ως απειλητικοί. Μέσω της θεματοποίησης ενός γενικευμένου φόβου και του προσχήματος του αντιτρομοκρατικού αγώνα, απλοί καθημερινοί άνθρωποι μπήκαν στο στόχαστρο του κατασταλτικού κρατικού μηχανισμού με μόνα κριτήρια την πολιτισμική ταυτότητα, το θρησκευτικό συναίσθημα και την καταγωγή.

Στις κοινωνικές σχέσεις υιοθετήθηκαν πρότυπα ρατσιστικής, ξενοφοβικής, επιθετικής συμπεριφοράς και ενεργοποιήθηκαν αντιμουσουλμανικά, αλλά και αντισημιτικά στερεότυπα και αντανακλαστικά. Δημιουργήθηκε μία κατάσταση συναγερμού και καχυποψίας, στην οποία οι εκδηλώσεις υπέρμετρου πατριωτισμού και η όξυνση των συλλογικών παθών τροφοδότησαν την μισαλλοδοξία και τα εγκλήματα μίσους.

Κρατική αντι-βία: Πόλεμος των ΗΠΑ κατά της τρομοκρατίας

Η 11η Σεπτεμβρίου θεωρείται τομή στην ιστορία της τρομοκρατίας, καθώς η ωμότητα και η επιθετικότητα που εκφράστηκαν στην περίπτωση αυτή εισάγουν ένα νέο υπόδειγμα τρομοκρατικής δράσης, απολιτικής βίας και μία νέα διάσταση της μαζικής καταστροφής. Ο τρόπος εκδήλωσης της καινοτόμου αυτής βαναυσότητας (αοριστία, αδιαφάνεια, ανωνυμία, το συναίσθημα του γενικευμένου κινδύνου) ελάχιστα συνάδει με τα αναγνωρίσιμα στοιχεία του πολιτικού παιχνιδιού και της παραδοσιακής πολιτικής βίας, όπως εκλογίκευση, οικονομία της βίας, κοινωνικά ερείσματα της βίαιης πράξης, ορθολογική πολιτική στόχευση, επιθυμία κατάληψης ή μετασχηματισμού της εξουσίας. Ωστόσο, η ακραία αυτή βία προκάλεσε μία πολιτικοποιημένη έκδηλη και υλική αντι-βία από τους κρατικούς κατασταλτικούς θεσμούς, οι οποίοι με την κινητοποίησή τους προς την κατεύθυνση του πολέμου με σκοπό την εξάρθρωση των τρομοκρατικών δικτύων αναδιάρθρωσαν ριζικά τις πολιτικές σχέσεις.

Οι πολιτικοκοινωνικές εξελίξεις μετά την επίθεση της 11ης Σεπτεμβρίου 2001 σηματοδότησαν μία περίοδο αβεβαιότητας, αστάθειας, ασάφειας και κινδύνων. Η πρωτόγνωρη αίσθηση απειλής οδήγησε σε συσπείρωση των πολιτών γύρω από τον εμπόλεμο κρατικό μηχανισμό ως μοναδική πηγή ασφάλειας και σε αστραπιαία ανασύνταξη όλων των κατασταλτικών μηχανισμών τους κράτους (κεντρική διοίκηση, στρατός, αστυνομία, μυστικές υπηρεσίες, δικαστική εξουσία) και επαναπροσδιορισμό των αρμοδιοτήτων τους.

Αξίζει να αναφερθεί ότι τον Οκτώβριο του 2001 ο πρόεδρος Bush συγκέντρωνε ποσοστά δημοτικότητας που άγγιζαν το 90%, καθώς το σύνολο του αμερικάνικου λαού συσπειρώθηκε γύρω από το σύμβολο της αμερικάνικης σημαίας και το πρόσωπο του «προέδρου-αρχιστράτηγου». Στον επίσημο κρατικό λόγο

ενισχύθηκαν και κυριάρχησαν οι διαιρετικές τομές του τύπου Δύση-Ανατολή, Χριστιανισμός-Ισλάμ, Πολιτισμός-Βαρβαρότητα, Καλό-Κακό.

Η κλιμάκωση της βίας και η αντιτρομοκρατική φρενίτιδα λόγω του εύρους και της απήχησης του βάναυσου πλήγματος της 11ης Σεπτεμβρίου συνδέθηκαν άμεσα με την σχεδόν καθολική αποδοχή των προτάσεων –που εκφράστηκαν από τα πλέον σκληροπυρηνικά και καταπιεστικά στοιχεία της αμερικανικής ηγεσίας- για αυξανόμενη στρατιωτικοποίηση, εσωτερική πειθάρχηση, ιδιωτικοποίηση της κοινωνικής ασφάλισης και οπισθοδρόμηση στους τομείς της κοινωνικής πρόνοιας. Ο πολλαπλασιασμός του στρατιωτικού προϋπολογισμού των ΗΠΑ άντλησε κονδύλια από την περικοπή των δαπανών για ομοσπονδιακά προγράμματα υγειονομικής περίθαλψης, εκπαίδευσης, συνταξιοδότησης και στεγαστικής πολιτικής.

Στο πλαίσιο ενός «αμυντικού ιμπεριαλισμού», οι ΗΠΑ με την μορφή μίας παγκόσμιας ηγεμονικής στρατιωτικής και οικονομικής δύναμης όρισαν τον εχθρό και αποφάσισαν ποιο είναι το δίκαιο και ιδιαίτερα ποια είναι τα ανθρώπινα δικαιώματα. Η κυβέρνηση των ΗΠΑ, υποδυόμενη την θέση του θύματος, αναπαρήγαγε και όξυνε την βία, δρώντας μονομερώς εκτός των θεσμών της διεθνούς κοινότητας. Η πρόσληψη του χωρικά και χρονικά εστιασμένου τρομοκρατικού χτυπήματος της 11ης Σεπτεμβρίου από τα κυβερνητικά στελέχη των ΗΠΑ ως πολεμικής επιχείρησης οδήγησε στην προώθηση της στρατιωτικής επιλογής ως μόνης δυνατής λύσης, η οποία μάλιστα μορφοποιήθηκε ως ένας διαρκής πόλεμος παρά ως μία επιχείρηση αντιποίνων. Παρακάμπτοντας το διεθνές δίκαιο, η αμερικάνικη κυβέρνηση απάντησε στα τρομοκρατικά χτυπήματα με την κήρυξη πόλεμου κατά της τρομοκρατίας, τον οποίο ανήγαγε σε βασικό όχημα προώθησης των πολιτικών θέσεών της. Ειδικότερα, ο ιδιότυπος αυτός πόλεμος, που επιστρατεύτηκε ως το πλέον παραδοσιακό εργαλείο βίας, αναδιάταξε τις διεθνείς συμμαχίες, όντας αποκλειστικό κριτήριο και μέσο χάραξης της εξωτερικής πολιτικής των ΗΠΑ.

Η εξάρθρωση της τρομοκρατίας, υποβαθμίζοντας την ρητορική του εκδημοκρατισμού, του «στρατιωτικού ανθρωπισμού» και της προστασίας των ανθρωπίνων δικαιωμάτων, λειτούργησε ως κύρια νομιμοποιητική βάση για διεξαγωγή πολέμων, αιματηρών επεμβάσεων «νόμιμης άμυνας» (Αφγανιστάν και Ιράκ) και για άσκηση πίεσης σε κυβερνήσεις σε επίπεδο διεθνών σχέσεων. Έχει υποστηριχτεί ότι η στρατιωτική επέμβαση στο Αφγανιστάν –σε αντίθεση με τον πόλεμο στο Ιράκ- ήταν μία άμεση αυθεντική συνέπεια της 11ης Σεπτεμβρίου. Το Ιράκ, το οποίο σύμφωνα με διάγγελμα του προέδρου Bush (29/1/2002) εντάχθηκε στα κράτη που οριοθετούν τον «άξονα του κακού», συμπεριλαμβανόταν ήδη από την εποχή του Κλίντον στα "rogue states" (κράτη-ταραξίες) που είχαν οριστεί ως δυνητικοί στόχοι με το ίδιο ακριβώς πρόσχημα της εξαγωγής τρομοκρατών και της κατασκευής όπλων μαζικής καταστροφής.

Στρατιωτικοποίηση της αμερικανικής κοινωνίας: Ισχυροποίηση του κράτους και συρρίκνωση των δικαιωμάτων των πολιτών

Η επίθεση της 11ης Σεπτεμβρίου 2001 στο Μανχάταν απομυθοποίησε την εικόνα της άτρωτης «αυτοκρατορίας» και έδωσε το έναυσμα για μία πρωτοφανή στην ιστορία των ΗΠΑ πολιτική και ηθική συμπαράσταση από λαούς και

κυβερνήσεις. Στην χρονική περίοδο που μεσολάβησε από το τρομοκρατικό χτύπημα ως τον πόλεμο των ΗΠΑ κατά του Αφγανιστάν, η δημιουργία μίας μαζικής αλληλεγγύης και αντιτρομοκρατικής κοινωνικής συναίνεσης σε παγκόσμιο επίπεδο ευνόησε την αποδοχή ιδεολογιών υπέρ του νόμου, της δημόσιας τάξης και της κρατικής θωράκισης.

Το γεγονός της 11ης Σεπτεμβρίου παρουσιάζει την εξής ιδιομορφία, η οποία του προσδίδει την ιδιότητα της ζωντανής απομίμησης της κινηματογραφικής βίας του Hollywood: Μιμείται απροκάλυπτα τους φόβους της αμερικανικής κοινωνίας, καθώς και όλες τις μυθοπλασίες του αμερικανικού κινηματογράφου για τους πολέμους και την απειλή μίας ολοκληρωτικής καταστροφής και τις καθιστά με πρωτοφανή τρόπο βιωμένη εμπειρία.

Στην σύγχρονη κοινωνία της μαζικής πληροφόρησης, του εμπορευματοποιημένου θεάματος και της επικοινωνιακής κατανάλωσης, τα αμερικανικά Μ.Μ.Ε. ισχυροποίησαν το αίσθημα της απειλής και του πανικού για μελλοντικές τρομοκρατικές πράξεις, εστιάζοντας στο ζήτημα της ασφάλειας, το ευαίσθητο σημείο του μέσου πολίτη το αμέσως επόμενο διάστημα μετά την μαζική δολοφονία της 11ης Σεπτεμβρίου.

Με την δύναμη της εικόνας και την δια του λόγου αναπαράστασή της, η βάναυση και τραυματική μορφή εγκληματικότητας λειτούργησε ως θέαμα, ως "media event", κάνοντας ορατό και άμεσο τον κίνδυνο από έναν άφαντο εχθρό, που έχει την δυνατότητα να προκαλεί ανυπολόγιστες και απρόβλεπτες καταστροφές. Τα Μ.Μ.Ε. των ΗΠΑ και ειδικότερα η τηλεοπτική κάμερα με την φορτισμένη συναισθηματικά διαρκή προβολή της εικόνας των φλεγόμενων διδύμων πύργων, ενσωμάτωσαν τον φόβο στην πολιτική συμπεριφορά, μετατρέποντάς τον σε παράγοντα επηρεασμού των πολιτικών εξελίξεων και των εκλογικών αναμετρήσεων.

Η πλειοψηφία ταυτίστηκε –υπό την ψυχολογική και συναισθηματική πίεση της εκδήλωσης τρομοκρατικών ενεργειών- με το δόγμα της ασφάλειας, με αποτέλεσμα να μην εναντιώνεται σε πρακτικές υποβάθμισης και ακρωτηριασμού των ατομικών και συλλογικών ελευθεριών. Η κοινή γνώμη, αμυνόμενη, αποβλέποντας στην προστασία πρωταρχικών ιδιωτικών αγαθών – όπως το δικαίωμα στην ζωή και στην σωματική ακεραιότητα- προέβαλε αιτήματα που αφορούσαν στην αποτελεσματική καταστολή της τρομοκρατίας με επίκεντρο την σύλληψη και την αυστηρή τιμωρία των φορέων της.

Σε δημοσκόπηση που διενεργήθηκε 3 μέρες μετά την 11η Σεπτεμβρίου, το 74% των ερωτηθέντων Αμερικανών δήλωσε ότι «θα ήταν απαραίτητο, οι πολίτες να παραιτηθούν από κάποιες ατομικές ελευθερίες τους». Επιπλέον, το 86% τάχθηκε υπέρ της τοποθέτησης φρουρών και συσκευών ανίχνευσης μεταλλικών αντικειμένων σε δημόσια κτίρια και εκδηλώσεις. Η δραματική αλλαγή της στάσης του Αμερικανικού λαού, η οποία επήλθε μετά την 11ης Σεπτεμβρίου γίνεται εμφανέστερη αν επικαλεστούμε τα πορίσματα της δημοσκόπησης του Νοεμβρίου 1995 για λογαριασμό του CNN και του Time. Τότε η πλειοψηφία (55%) πίστευε ότι «η ομοσπονδιακή κυβέρνηση είχε γίνει τόσο ισχυρή, ώστε να αποτελεί απειλή για τα δικαιώματα του μέσου πολίτη».

Σύμφωνα με το Πατριωτικό Διάταγμα (Patriot Act) -το οποίο προτάθηκε μετά τα αιματηρά τρομοκρατικά χτυπήματα- οι αμερικανικές αρχές έχουν το δικαίωμα να παρακολουθούν τις τηλεφωνικές συνδιαλέξεις, να έχουν πρόσβαση στην ηλεκτρονική αλληλογραφία, να παραβιάζουν το απόρρητο των προσωπικών δεδομένων, να εισβάλλουν στο οικογενειακό άσυλο χωρίς δικαστικό ένταλμα και να συμβουλεύονται τον ιατρικό φάκελο οποιουδήποτε πολίτη εγείρει υποψίες για ενδεχόμενη συμμετοχή σε τρομοκρατική οργάνωση. Από το περιεχόμενο και το πνεύμα του παραπάνω διατάγματος συνάγεται ότι οποιοσδήποτε ζει στις ΗΠΑ υπόκειται δυνητικά σε στρατιωτικό νόμο, σε άμεσες εκτοπίσεις και σε επ' αόριστον κράτηση χωρίς δίκη και απαγγελία κατηγοριών, μέτρα που εμφανώς αλλοιώνουν την λειτουργία της δικαιοσύνης.

Εν ονόματι της εσωτερικής ασφάλειας και του πολέμου κατά της τρομοκρατίας, το πλέγμα των εξουσιών τού FBI επεκτάθηκε σε τέτοιο βαθμό, ώστε να ξεπερνά ακόμη και την «χρυσή εποχή» του μακαρθισμού, ο οποίος κατά την δεκαετία του '50 είχε ως στόχο του τον «κομμουνιστικό δαίμονα». Παράλληλα, στον απόηχο των ιστορικών γεγονότων της 11ης Σεπτεμβρίου με εντολή της αμερικανικής κυβέρνησης (13 Νοεμβρίου 2001), νομιμοποιήθηκε η εκδίκαση από ειδικά στρατιωτικά δικαστήρια πολιτών που έχουν ξένη υπηκοότητα και είναι ύποπτοι για τρομοκρατική δραστηριότητα, κατάσταση που απογυμνώνει παντελώς τους πολίτες από τα συνταγματικά τους δικαιώματα και παραπέμπει ευθέως σε δικτατορικές πρακτικές.

Η ιδεολογία της ασφάλειας: Το νέο αυταρχικό, συντηρητικό νομικό και πολιτικό καθεστώς της Ευρωπαϊκής Ένωσης

Το βάναυσο γεγονός της 11ης Σεπτεμβρίου 2001 επέφερε ραγδαίες, ριζικές πολιτικές μεταβολές, αναδεικνύοντας ένα νέο μοντέλο πολιτικής που έχει ως πυρήνα την ασφάλεια των πολιτών. Η πλανητική εμβέλεια της δραστηριότητας των σύγχρονων τρομοκρατικών δικτύων ανάγκασε τη διεθνή κοινότητα να καταφύγει σε θεσμικά και επιχειρησιακά μέτρα, στα οποία η κρατική ασφάλεια αντιπαρατίθεται άνισα με τις ατομικές ελευθερίες, τους δημοκρατικούς θεσμούς και τα ανθρώπινα δικαιώματα. Πράγματι, οι δυτικές κυβερνήσεις στο πλαίσιο της διεθνούς εκστρατείας εναντίον της τρομοκρατίας εγκαινίασαν μία δέσμη αυξημένων αυταρχικών μέτρων με πρόσχημα και ιδεολογική αφετηρία την προάσπιση της ανθρώπινης ζωής.

Σε παγκόσμιο επίπεδο η συλλογική απάντηση της κρατικής εξουσίας συνίσταται στην σκλήρυνση της αντιτρομοκρατικής νομοθεσίας, στην ενίσχυση του μηχανισμού καταναγκασμού, στη λήψη μέτρων στην βάση διεθνούς συνεργασίας ή ακόμη και στην ποινικοποίηση οποιασδήποτε ριζοσπαστικής, ανατρεπτικής συμπεριφοράς ως οιονεί τρομοκρατικής. Στο όνομα της πρόληψης των τρομοκρατικών επιθέσεων και της προστασίας του δημοσίου συμφέροντος σχετικοποιούνται τα δικαιώματα των πολιτών με την θεσμοποίηση της δυνατότητας της επέμβασης των οργάνων της εκτελεστικής εξουσίας στο πεδίο της προσωπικής ελευθερίας και των συλλογικών διεκδικήσεων.

Η αντιτρομοκρατική νομοθεσία πολλών χωρών συμπιέζει και απαξιώνει δικαιώματα που συνιστούν προϊόντα μακροχρόνιων κοινωνικών και πολιτικών αγώνων. Ειδικότερα, αυξήθηκε ο αριθμός των αυθαίρετων κρατήσεων, των

περιπτώσεων άρνησης του *habeas corpus* και των μεροληπτικών δικών. Συγχρόνως, οι παράνομες επιτηρήσεις, οι περιορισμοί στο δικαίωμα της συνάθροισης, στην ελευθερία της έκφρασης και του συνεταιρίζεσθαι, οι μη εντεταλμένες κατασχέσεις κεφαλαίων, οι απελάσεις νόμιμων κατοίκων και τα μέτρα άμεσων απομακρύνσεων χωρίς τις απαραίτητες διαδικαστικές εγγυήσεις συγκαταλέγονται στα πλέον προβληματικά πεδία που έχουν αναδειχθεί μετά την 11η Σεπτεμβρίου, κυρίως για τα άτομα και τις ομάδες που ανήκουν στις «ύποπτες» μειονότητες.

Το αντιτρομοκρατικό νομικό οπλοστάσιο της Ευρωπαϊκής Ένωσης εμπλουτίστηκε με τον «ευρω-τρομονόμο», ο οποίος αντανακλά την διαμόρφωση στις ευρωπαϊκές φιλελεύθερες δημοκρατίες μίας νέας ισορροπίας μεταξύ ελευθερίας και ασφάλειας, βίας και πολιτικής. Σύμφωνα με αυτό το νομικό πλαίσιο, κάθε εθνικοαπελευθερωτικό κίνημα, το οποίο καταφεύγει σε μέσα πολιτικής βίας, μπορεί να χαρακτηριστεί ως «τρομοκρατία» και τα μέλη του, οι οπαδοί του ή οι οικονομικοί ενισχυτές του μπορούν να θεωρηθούν ως «τρομοκράτες», να συλληφθούν, να κρατηθούν πάνω από τα νόμιμα όρια, να εκδοθούν, να φυλακιστούν, ακόμη και να βασανιστούν ή να εκτελεστούν, διαμέσου της έκδοσής τους στις ΗΠΑ, όπου ισχύει η θανατική ποινή. Η Ευρωπαϊκή Επιτροπή αποδέχτηκε έναν ιδιαίτερα διευρυμένο ορισμό της τρομοκρατίας , με αποτέλεσμα να αντιμετωπίζεται ως τρομοκρατική συμπεριφορά ένα μεγάλο φάσμα παραδοσιακών μορφών αντιπαράθεσης στις δομές του καπιταλισμού, όπως «η βία του δρόμου» με πολιτικό, διεκδικητικό χαρακτήρα, στην οποία καταφεύγουν συχνά μαχητικοί συνδικαλιστές.

Στην ταμπέλα της τρομοκρατίας ενσωματώνεται «η έκθεση σε κίνδυνο ανθρώπων, αγαθών, ζώων και του περιβάλλοντος», συμπεριφορά που εύκολα μπορεί να καταλογιστεί στην μερίδα των αγροτών, οι οποίοι αγωνίζονται κατά του πειραματισμού με γενετικά τροποποιημένους οργανισμούς. Παράλληλα, στην κοινοτική έννομη τάξη προβλέπονται βαριές ποινές για την αθέμιτη κατάληψη κρατικών εγκαταστάσεων, μέσων μαζικής μεταφοράς, υποδομών, δημοσίων χώρων ή αγαθών και για τις φθορές που προκαλούνται σε αυτά. Καθώς, όμως, οι καταλήψεις στον χώρο εργασίας είναι μία από τις κλασικότερες μορφές εργατικής πάλης, με την κατασταλτική κοινοτική αντιτρομοκρατική νομοθεσία θίγεται το συνδικαλιστικό και κοινωνικό κίνημα στο σύνολό του.

Συμπερασματικές παρατηρήσεις – Επίλογος

Το γεγονός της 11ης Σεπτεμβρίου σε συνδυασμό με μία διαρκή πρωτόγνωρη απειλή που εγκαθίδρυσε στη ζωή του δυτικού πολίτη σηματοδότησε την επιστροφή της «μεγάλης πολιτικής» με την έννοια ότι επικαιροποίησε θεματικές και διλήμματα που είχαν αδρανοποιηθεί κατά την διάρκεια της μεταψυχροπολεμικής περιόδου. Οι έννοιες του πολέμου, της ειρήνης, της πολιτικής βίας, της ζωής, του θανάτου, της συγκρουσιακής πολιτικής, του συσχετισμού δυνάμεων, της ισχύος και των πληθυσμών βρέθηκαν εκ νέου στο επίκεντρο του πολιτικού στοχασμού, υποσκελίζοντας αναλυτικά εργαλεία, όπως η πολιτική των μειοψηφικών ταυτοτήτων, η τοπικότητα και η τομεακή οργάνωση της πολιτικής.

Μέσα σε ένα κλίμα αντιτρομοκρατίας και προστασίας της εθνικής ασφάλειας, τα κράτη υιοθέτησαν με ισχνή αντίδραση της κοινής γνώμης καταχρηστικές πρακτικές και εισήγαγαν συντηρητικούς νόμους και διοικητικές διαδικασίες που περιστέλλουν τις ατομικές ελευθερίες, παρεμβαίνοντας στην ιδιωτική σφαίρα. Σε παγκόσμιο επίπεδο εκδηλώθηκαν από τον κρατικό μηχανισμό τάσεις αυταρχισμού, χειραγώγησης και στρατιωτικοποίησης της κοινωνίας, οι οποίες θίγουν το πλέγμα εγγυήσεων των ανθρωπίνων δικαιωμάτων που ιστορικά ταυτίζονται με την δημοκρατική αρχή, τον φιλελευθερισμό και το κράτος δικαίου.

Η καινοφανής τρομοκρατική απειλή μετέτρεψε τον φόβο και την αίσθηση κινδύνου σε μόνιμα συναισθήματα που υποσκάπτουν την εμπιστοσύνη, καλλιεργούν την αβεβαιότητα και τροφοδοτούν τη δυσπιστία προς τους θεσμούς της πολιτικής δημοκρατίας. Οι ποιοτικές μεταβολές στην διαχείριση της βίας συνετέλεσαν στην αναβίωση πρακτικών «έκτακτης ανάγκης», στην ισχυροποίηση των εξουσιών του κράτους, στην αυτονόμηση των κρατικών μηχανισμών από οποιαδήποτε μορφή κοινωνικού ελέγχου και κατ' επέκταση στην υπονόμευση κάθε άλλου πεδίου πολιτικής δραστηριότητας.

Μέσα σε ένα διάχυτο πνεύμα μιλιταρισμού, είναι ανά πάσα στιγμή αναμενόμενη η εκ μέρους των ΗΠΑ μεθόδευση νέων εμπόλεμων καταστάσεων, των οποίων η διάρκεια, η έκταση και το μέγεθος δεν μπορούν εκ των προτέρων να προσδιορισθούν. Στο πλαίσιο της αντιτρομοκρατικής πολιτικής, της στρατιωτικής επανασυσπείρωσης των κοινωνιών και των νέων αυστηρών ρυθμίσεων, η εναλλακτική πολιτική έκφραση των μειοψηφιών, η κοινωνική διαμαρτυρία, η έντονη αμφισβήτηση και η συλλογική δράση ελέγχονται και καταστέλλονται, καθώς θεωρούνται από την κρατική εξουσία φαινόμενα, που ενδεχομένως παραπέμπουν στην τρομοκρατία.

Βιβλιογραφία

Συλλογικό έργο, (2002). *Η Αυτοκρατορία σε πόλεμο, Ο κόσμος μετά την 11η Σεπτεμβρίου*, Αθήνα: Λιβάνης.

Βιντάλ, Γ. (2003). *Διαρκής πόλεμος για διαρκή ειρήνη, Πώς καταφέραμε να γίνουμε τόσο μισητοί*, Αθήνα: Scripta.

Ζιν, Χ. (2003). *Τρομοκρατία και πόλεμος*, Αθήνα: Scripta.

Μανιτάκης Α. και Τάκης Α. (2004). *Τρομοκρατία και δικαιώματα, Από την ασφάλεια του κράτους στην ανασφάλεια δικαίου*, Αθήνα: Σαββάλας.

Μπελάντης, Δ. (1996), *Αντιτρομοκρατική νομοθεσία και αρχή του κράτους δικαίου*, Ινστιτούτο ελληνικής συνταγματικής ιστορίας και συνταγματικής επιστήμης, Αθήνα: Σάκκουλας.

Παναγιωτόπουλος, Π. (2003), *Το Γεγονός, Βαναυσότητα, πόλεμος και πολιτική μετά την 11η Σεπτεμβρίου*, Αθήνα: Βιβλιόραμα.

Παρασκευόπουλος, Ν. (2003), *Οι πλειοψηφίες στο στόχαστρο, Τρομοκρατία και κράτος δικαίου*, Αθήνα: Πατάκης.

Ρουά, Ο. (2003), *Οι αυταπάτες της 11ης Σεπτεμβρίου, Στρατηγική και τρομοκρατία*, Αθήνα: Εστία.

Σαΐντ, Ε., Σάσεν, Σ., Τσόμσκι. Ν. και Σένετ, Ρ. (2002). *Η τρομοκρατία και η κοινωνία των πολιτών*, Αθήνα: Μεταίχμιο.

Τσόμσκι Ν. (2001). *11/9*, Αθήνα: Άγρα.

Lepenski Vir: Προσεγγίσεις στην αρχαιολογία του φύλου

Λέξεις-κλειδιά: *Lepenski Vir, Αρχαιολογία του φύλου, Ταφικές πρακτικές, Μεγάλη Μητέρα, Johann Jakob Bachofen, Marija Gimbutas*

Βασιλική Τουτσίδου, ΠΜΣ Αρχαιολογία Ανατολικής Μεσογείου, Πανεπιστήμιο Αιγαίου, Τμήμα Μεσογειακών Σπουδών

Abstract

The aim of this essay is to formulate approaches to the defining the role of the social gender in the formation of the cultural perceptions of the riparian Mesolithic-Neolithic settlement of the Lepenski Vir Danube. It is oriented towards a different view, from that proposed by traditional models that support the existence of a matriarchal society based on the worship of the Great Goddess in the Paleolithic and Neolithic cultures of Europe. Therefore we will explore available evidence from osteological analyses of adult individuals regarding the determination of biological sex, as well as recorded burial practices, in order to examine a new perspective of active gender role in the community.

Στόχος του δοκιμίου είναι η διαμόρφωση ενός προσεγγιστικού προσδιορισμού του ρόλου του κοινωνικού φύλου, στη συγκρότηση των πολιτισμικών αντιλήψεων του παραποτάμιου μεσολιθικού-νεολιθικού οικισμού του Δούναβη Lepenski Vir, προσανατολισμένοι προς μια διαφορετική θεώρηση, από αυτή που προτείνουν τα παραδοσιακά μοντέλα που υποστηρίζουν την ύπαρξη μιας μητριαρχικής κοινωνίας βασισμένη στη λατρεία της Μεγάλης θεάς στους παλαιολιθικούς και νεολιθικούς πολιτισμούς τις Ευρώπης. Στην παρούσα θα διερευνηθούν τα διαθέσιμα στοιχεία από οστεολογικές αναλύσεις ενηλίκων ατόμων, όσον αφορά στον προσδιορισμό του βιολογικού φύλου, καθώς και οι καταγραμμένες ταφικές πρακτικές, ώστε να εξεταστεί μια νέα προοπτική του ενεργού ρόλου των φύλων στην κοινότητα.

Η μελέτη της αρχαιολογίας του φύλου

Οι πρώτες προσεγγίσεις της αρχαιολογίας του φύλου είχαν ως επίκεντρο την ανάδειξη του ενεργού ρόλου του γυναικείου φύλου στην κοινωνική εξέλιξη, ως αντίλογος στις προηγούμενες πατριαρχικές πεποιθήσεις[54] . Σε μεγάλο βαθμό το πεδίο της μελέτης των κοινωνιών του παρελθόντος υπό την οπτική γωνία της αρχαιολογίας έχει επικεντρωθεί κυρίως στα επιτεύγματα και τις εμπειρίες των ανδρών, υποβιβάζοντας ή και αγνοώντας τον ενεργό ρόλο των γυναικών σε αυτές. Η προβληματική μιας τέτοιας θεώρησης έγκειται στο γεγονός ότι μπορεί να αγνοηθούν σημαντικοί παράμετροι της δομής και οργάνωσης των κοινωνιών που εξετάζονται, με αποτέλεσμα να εξάγονται ελλιπείς ή ακόμα και λανθασμένες ερμηνείες.

[54] Perego 2015, 6.

Η αρχαιολογία του φύλου ορίζεται από ένα ευρύ πεδίο μελέτης και δεν ενδιαφέρεται μόνο για το βιολογικό φύλο του ατόμου, αλλά και για το κοινωνικό φύλο (πολιτισμικός άνδρας, γυναίκα, αρσενικό, θηλυκό)[55]. Ως προς τους ορισμούς που χρησιμοποιούνται στην αρχαιολογία του φύλου, το βιολογικό φύλο σχετίζεται με τις βιολογικές διαφορές μεταξύ ανδρών και γυναικών, ενώ ο όρος κοινωνικό φύλο περιγράφει τους ρόλους και την ταυτότητα των ανδρών και γυναικών, όπως αυτοί διαμορφώνονται μέσα σε ένα κοινωνικό σύστημα πεποιθήσεων[56].

Ωστόσο, θα πρέπει να λαμβάνουμε υπ' όψη μας πως ο επιστημονικός προσδιορισμός του βιολογικού φύλου, όπως αυτός έχει διατυπωθεί από τη δυτική παράδοση, ίσως να είχε λιγότερη σημασία στις προϊστορικές κοινωνίες, οι οποίες πιθανώς αντιλαμβανόταν τη σεξουαλική ταυτότητα ως διαφορετικό τρόπο σκέψης ή ως ρευστότερη κατάσταση, η οποία δεν υπόκειται στις προκαταλήψεις της κανονιστικής διχοτόμησης μεταξύ ανδρών και γυναικών[57]. Σύμφωνα με τη θεώρηση της αρχαιολογίας του φύλου, το κοινωνικό φύλο και οι σεξουαλικές ταυτότητες των ατόμων δεν είναι σταθερές και αμετάβλητες, αλλά παράγονται και μετασχηματίζονται μέσω των κοινωνικών δράσεων των εκάστοτε κοινωνικών ομάδων[58].

Οι νέες προσεγγίσεις της αρχαιολογίας του φύλου προτείνουν πως ο κάθε πολιτισμός κατασκευάζει της δικές του σεξουαλικές κατηγορίες, συνδέοντάς τις με διαφορετικούς τρόπους με τον κύκλο ζωής των ενεργών ατόμων του εκάστοτε πολιτισμού. Επίσης, προτείνουν ότι οι διαφορετικές ταυτότητες που χαρακτηρίζουν ένα άτομο δεν μπορούν να θεωρηθούν ιεραρχικά ταξινομημένες, δεδομένου πως οι έννοιες και οι επιπτώσεις τους θεωρούνται περιστασιακές και σχετικές. Ένα τέτοιο ερευνητικό σύστημα αποσκοπεί στην εξερεύνηση όλο και πιο περίπλοκων και λεπτών θεμάτων που αφορούν κυρίως το θεμελιώδες ερώτημα σχετικά με το πώς «κατασκευάζεται» το κοινωνικό φύλο και ποιά είναι η σχέση του και η αλληλεξάρτηση του, όχι μόνο με το βιολογικό φύλο, αλλά και οι διαστάσεις που παίρνει στο σώμα και την κοινωνία[59].

Lepenski Vir: τόπος αφιερωμένος στη Μητέρα θεά;

Με έναν διαφορετικό τρόπο θεώρησης από αυτόν που προτείνει η αρχαιολογία του φύλου και με σημείο έναρξης το έργο του ιστορικού κλασικιστή Johann Jakob Bachofen, *Das Mutterecht* (1861), διαμορφώθηκε η υπόθεση πως οι προϊστορικές κοινωνίες ήταν βασισμένες σε ένα μητριαρχικό σύστημα, το οποίο προέκυψε από τη στενή βιολογική σχέση μητέρας και παιδιού. Τις τελευταίες δεκαετίες ανθρωπολόγοι, ψυχολόγοι, αρχαιολόγοι, μέλη της φεμινιστικής κοινότητας και συγγραφείς, συζητούν την ύπαρξη και τη σημασία της Μητέρας-Θεάς ως κυρίαρχη θεϊκή αρχή στους προϊστορικούς χρόνους και τη μητριαρχική οργάνωση των προϊστορικών κοινωνιών βασισμένη σε μητριαρχικό μοντέλο, έως

55 Domassnes 2012, 369.
56 Voss 2006, 107.
57 Hill 1998, 102, επίσης Gilchrist 2009, 9-11.
58 Voss 2005, 59.
59 Sorensen 2006, 403-4.

την αντικατάστασή του από τα πατριαρχικά συστήματα που ακολούθησαν. Το «κίνημα της θεάς», που δημιουργήθηκε από τους υποστηριχτές της συγκεκριμένης θεωρίας, δέχτηκε από πολύ νωρίς την κριτική των αρχαιολόγων, που διέκριναν ότι η προβληματική εφαρμογή αυτής της προσέγγισης στις προϊστορικές κοινωνίες, δημιουργεί περισσότερα ερωτήματα από τις απαντήσεις που δίνει.

Πώς είναι δυνατόν να αναγνωριστεί η ιδιότητα ενός υποκειμένου μέσα από ένα προϊστορικό τέχνεργο, όταν στις περισσότερες περιπτώσεις αγνοείται η εσωτερική τοπική δομή και το γενικό πλαίσιο, στο οποίο έπαιξε ενεργό ρόλο το συγκεκριμένο τέχνεργο; Οι ερμηνείες που έχουν δοθεί από οπτική γωνία του «κινήματος της θεάς», είναι βασισμένες σε έναν μονοθεϊστικό, ανθρωποκεντρικό τρόπο σκέψης, δομημένο πάνω σε μοντέλα κυριαρχίας και αντίστασης που θέτουν ως κεντρικά τα ζητήματα εξουσίας και ελέγχου. Έρευνες με αυτόν τον προσανατολισμό καταφέρνουν απλά να μονιμοποιούν στερεότυπες και μονολιθικές προσεγγίσεις. Δια των εκπροσώπων της η αρχαιολογία του φύλου σε ακαδημαϊκό επίπεδο προσπαθεί επί δεκαετίες να ασκήσει κριτική ενάντια στα στερεότυπα του φύλου[60]. Παρά τις προσπάθειές τους, πολλά από αυτά τα στερεότυπα επιβιώνουν και ακόμη και αναδιατυπώνονται, τόσο σε ακαδημαϊκό όσο και σε μη ακαδημαϊκό περιβάλλον, ειδικά σε χώρες όπου η αρχαιολογία του φύλου δεν υπάρχει ή όπου το φύλο στην αρχαιολογία δεν συζητείται σχεδόν ποτέ. Αυτά τα στερεότυπα αντανακλούν βασικές ερμηνείες και (οπτικές) αναπαραστάσεις του παρελθόντος, οι οποίες συχνά αναπαράγουν σύγχρονες οντολογίες, αντιλήψεις και διχοτομίες. Δεδομένου αυτού του πλαισίου και της ανόδου των ριζοσπαστικών δεξιών και υπερσυντηρητικών ιδεολογιών και πεποιθήσεων σε όλο τον κόσμο, η αρχαιολογία του φύλου είναι προκλητική συμβολή που αντιμετωπίζει ανοιχτά συχνά δυσάρεστα θέματα, σχετικά με το φύλο στην αρχαιολογία, σε μια προσπάθεια ευαισθητοποίησης των ακαδημαϊκών, και εκείνων που ενδιαφέρονται για τη σχετική επιστήμη[61]

Πώς θα μπορούσαν σύγχρονες έννοιες που σχετίζονται με τις λέξεις «ιερό», «λατρευτικό», «βωμός», «θεά», «μητέρα», «γυναικείο» ή «ανδρικό» να βρουν εφαρμογή σε κοινωνίες με πολύ διαφορετική οργάνωση και συνειδησιακή αντίληψη, χωρίς να υπόκεινται σε προκαταλήψεις που έχουν δομηθεί στη σύγχρονη κοινωνία; Κυρίως, αυτό που έχουν επισημάνει, όσοι αντιτάσσονται στο «κίνημα της θεάς», είναι το γεγονός πως αυτός ο τρόπος προσέγγισης προωθεί ως σημαίνουσες τις βιολογικές αναπαραγωγικές δυνατότητες της γυναίκας, και αν κανείς αναλογιστεί πως διαπολιτισμικά και από μακρού χρόνου οι δυνατότητες αυτές είχαν περιθωριακή θέση στην εξελικτική διαδικασία των μεγάλων πολιτισμικών αλλαγών, τότε μπορεί να αναλογιστεί πως η αφήγηση της θεάς υποβιβάζει ακούσια τον ρόλο της γυναίκας σε αυτόν του πολιτισμικού αντικειμένου, αντί να αναδεικνύει τον ενεργό πολιτισμικό της ρόλο[62].

---

[60] Βλ. ενδεικτικά Dommasnes 1982, Conkey and Spector 1984, Gero and Conkey, 1991; Nelson and Wylie 1994; Treherne 1995, Sørensen 2000, Sánchez Romero 2008; Dommasnes *et al.*, 2010, Bolger, 2013 και Fries *et al.* 2017.

[61] Gaydarska *et al.* 2021. 6-7.

[62] Goodison 1998, 7-22 και Talalay 2012, 7-10.

Η Marija Gimbutas ως μια από τις βασικές εκπροσώπους του «κινήματος της θεάς» και με την ιδιότητα της αρχαιολόγου, ταξινόμησε, συσχέτισε και ερμήνευσε τα προϊστορικά τέχνεργα και εγχάρακτα/ζωγραφισμένα σχήματα και μοτίβα που απεικονίζονται σε κάποια από αυτά τα τέχνεργα της παλαιολιθικής και νεολιθικής περιόδου, συνδέοντάς τα με το πάνθεο που πρότεινε, βασισμένο στη λατρεία της θεάς. Ερμήνευσε τα εικονιστικά μοτίβα ως πρωτογραφή, για την οποία η ίδια θεώρησε πως αποδίδει το πάνθεο που συνδέεται με τη θεά. Οι ερμηνείες της έγιναν αρχικά δεκτές χωρίς κανένα προβληματισμό. Η περιγραφή του προϊστορικού κόσμου έγινε ευρέως διαδεδομένη στο ευρύ κοινό, με αφηγηματικό, απόλυτο τρόπο και χωρίς ενδοιασμούς[63].

Η Gibutas περιγράφει στα βιβλία της το Lepenski Vir ως ιερό τόπο ταφής, αναλύοντας την έννοια του κύκλου της ζωής και την αναπόσπαστη σχέση που είχε με τη Μητέρα θεά και τα τελετουργικά θρησκευτικά δρώμενα της προϊστορικής Ευρώπης. Χαρακτήρισε τις τριγωνικές κατασκευές ως ιερά που συμβολίζουν τα γεννητικά όργανα της θεάς και τις ορθογώνιες κατασκευές εντός τους, ως σύμβολο του ηβικού οστού της. Κάποιοι ανθρώπινοι σκελετοί που βρέθηκαν σε ύπτια καθιστή θέση με τα γόνατα λυγισμένα προς τα έξω και τους αστραγάλους να διασταυρώνονται, προσαρμόστηκαν στις δημοσιεύσεις της, πάνω στη κατασκευή που η ίδια θεώρησε πως συμβολίζει τα γεννητικά όργανα της θεάς, για να καταλήξει πως ο τάφος ήταν η μήτρα της. Στη κορυφή του «βωμού» τα λίθινα γλυπτά τα οποία είναι τοποθετημένα εκεί και είναι λαξευμένα με διάφορα μοτίβα: ιχθυάκανθες, λαβυρίνθους, ενώ κάποια χαρακτήρισε ως απεικόνιση αιδοίων, αλλά και ανθρωπόμορφων με γυναικεία χαρακτηριστικά στήθος και αιδοίο σε συνδυασμό με ζωομορφικά χαρακτηριστικά, όπως ψαριού και αρπακτικού πουλιού. Όλα προσαρμόστηκαν στο μοντέλο της θεάς που είχε εισαγάγει[64].

Ταφικές πρακτικές και φύλο στο Lepenski Vir

Εξετάζοντας τα παραπάνω, γίνεται αντιληπτή η προβληματική που παρουσιάζουν μελέτες που καθοδηγούνται από συναισθήματα, πεποιθήσεις και πρακτικές που ορίζονται από θρησκοληψία και άλλα σύγχρονα στερεότυπα. Η χρήση των ταφικών πρακτικών ως φορέας δυναμικής σύνδεσης με την πολιτισμική κουλτούρα που πλαισιώνει τα ενεργά υποκείμενα μιας κοινότητας ή ενός πολιτισμού, λειτουργεί ως αναλυτικό εργαλείο εξαγωγής σημαντικών πληροφοριών[65]. Η αντιμετώπιση των νεκρών ανάλογα με το φύλο, την ηλικία, την κοινωνική θέση καθώς και τυχόν διαφοροποιήσεις που μπορεί να παρατηρηθούν μεταξύ των ατόμων, μπορούν να αποτελέσουν δείκτες της δομής της οργάνωσης των πολιτισμών, και των κυρίαρχων πεποιθήσεων. Όπως συμβαίνει και σε οποιαδήποτε άλλη μορφή υλικής κουλτούρας, η οποία έχει διαμορφωθεί από τον πολιτισμό, έτσι και το φυσικό σώμα και η ταυτότητα που προσδίδεται σε αυτό είναι υλικά κατασκευασμένα[66]. Στην αρχαιολογική μελέτη του φύλου η οστεολογική ανάλυση –σε συνδυασμό με άλλους τύπους δεδομένων,

[63] Elster 2015, 100-2.
[64] Gibutas 1989, 101, 157-8, 1991, 283-6.
[65] Gorman 2001, 23.
[66] Mina 2011, 635.

για τον προσδιορισμό του βιολογικού φύλου- μπορούν να συμβάλλουν στην εξαγωγή πληροφοριών σχετικά με τους ρόλους και τη δυναμική των ανδρών και των γυναικών.

Τα χαρακτηριστικά της τοποθεσίας αυτής συνθέτουν, η ξεχωριστή αρχιτεκτονική των περίπου 70 τριγωνικών τραπεζοειδών δομών με ερυθρωπό επίχρισμα δαπέδου και οι κεντρικές ορθογώνιες λίθινες εστίες, τα γλυπτά από ψαμμιτικό πωρόλιθο διαφόρων διαστάσεων, διακοσμημένα με γεωμετρικά μοτίβα και σε ορισμένες περιπτώσεις με υβριδικά χαρακτηριστικά ανθρώπου και ψαριού και το αρχείο σύνθετων ταφικών πρακτικών που σχετίζονται με τις δομές και τον ενδιάμεσο μεταξύ αυτών χώρο[67]. Τα ιδιαίτερα αυτά χαρακτηριστικά της τοποθεσίας, συνέβαλαν ώστε να θεωρηθεί ιδιαίτερος τόπος για την ευρύτερη περιοχή, ο οποίος θεωρήθηκε πως πιθανόν να είχε τελετουργική/ιερή αξία. Η συμβατική ερμηνεία της τοποθεσίας ως οικισμός, προτάθηκε από τον ίδιο τον ανασκαφέα έπειτα από αναθεώρηση της αρχικής του θέσης[68].

Οι ταφές εντός του οικισμού περιλαμβάνουν ταφές ανδρών, γυναικών παιδιών και βρεφών, ενώ παρατηρείται ένας αριθμός διαφορετικών ταφικών πρακτικών[69]. Ως προς τις κατηγορίες του κοινωνικού φύλου και της ηλικίας φαίνεται πως σε όλες τις φάσεις του οικισμού, τα νεογέννητα έως και πέντε μηνών ενταφιάζονται κάτω από τα δάπεδα των οικιών πριν από την τοποθέτηση του κονιάματος, τα παιδιά από δύο μηνών έως 14 ετών και οι ενήλικες αν και ορισμένες φορές ενταφιάζονται μέσα στην οικία, στην πλειοψηφία τοποθετούνται ανάμεσα από τις οικίες και περιμετρικά του οικισμού, ενώ σε ορισμένες περιπτώσεις πραγματοποιήθηκε η μεταφορά οστών στο εσωτερικό των οικιών ως δευτερογενής ταφή[70].

Οι οστεολογικές αναλύσεις που έχουν γίνει σε αρκετά δείγματα έχουν επιφέρει τον καθορισμό του βιολογικού φύλου ορισμένων ατόμων. Σύμφωνα με τα αποτελέσματα αυτών των δειγμάτων, και ακολουθώντας το χρονολογικό σχήμα που έχουν προτείνει οι Boric & Price, στη μελέτη της η Hofmanova χώρισε σε τέσσερεις χρονολογικές κατηγορίες τα δείγματα των οστεολογικών αναλύσεων ως εξής:

(α) στην πρώιμη έως τη μέση μεσολιθική 9.500-7.400 ΠΚΕ, όπου αντιστοιχούν 3 ταφές.

(β) στην τελική μεσολιθική 7.400-6.200 ΠΚΕ, όπου δεν καταγράφεται καμία ταφή σύμφωνα με τα δείγματα .

(γ) στη μεταβατική περίοδο 6.200/6.000 – 5.950 ΠΚΕ, όπου καταγράφονται 17 ταφές και

(δ) στη νεολιθική περίοδο 5.959-5.500 ΠΚΕ, όπου καταγράφονται 12 ταφές.

Σύμφωνα με αυτή την κατηγοριοποίηση προκύπτει πως κατά την (α) φάση οι 2 ταφές είναι γυναικείες και η 1 ανδρική σε σύνολο 3 ταφών, στη (γ) φάση οι 7

[67] Boric 2018, 2.

[68] Bonsall 2008, 175.

[69] (Bonsall 2008, 180-6.

[70] Radovanovic 2000, 341.

ταφές είναι γυναικείες και οι 6 ανδρικές σε σύνολο 17 ταφών και στη (δ) φάση οι 7 ταφές είναι γυναικείες και οι 2 ανδρικές σε σύνολο 12 ταφών (εδώ θα πρέπει να σημειωθεί πως σε κάποια από τα παραπάνω δείγματα ο προσδιορισμός του βιολογικού φύλου φαίνεται να είναι αμφίβολος)[71].

Σύμφωνα με τα ενδεικτικά δεδομένα που αντλήθηκαν από την παραπάνω πηγή σχετικά με τις χρονολογικές φάσεις, το σημείο απόθεσης, τον προσδιορισμό του βιολογικού φύλου, την ηλικία, την ταφική πρακτική, καθώς και η τη συσχέτιση τους με κάποιο από τα 44 ιδιότυπα γλυπτά από πωρόλιθο που έχουν βρεθεί στον οικισμό, σε ορισμένα εκ των οποίων έχει δοθεί κάποιο όνομα[72]. Ο παρακάτω πίνακας προσφέρει κάποια συγκεντρωτικά στοιχεία σχετικά με τις προτιμήσεις των ταφικών πρακτικών ανάλογα με το βιολογικό φύλο. Επίσης, έχουν προστεθεί κάποια επιπλέον δεδομένα στον αριθμό των προς μελέτη.

	Τοποθεσία	Ταφή	Φύλο	Ηλικία	Ταφική πρακτική	Συσχέτιση με άλλη ταφή (φύλο)	Συσχέτιση με γλυπτό
(α)	Οικία 31	105	Α (;)	35-40	✔	●	
	Οικία 54	126	Θ(;)	~35	✔	●(Α)/●(Θ)	
	Εκτός οικίας στο Βόρειο προς Βορρά	68	Θ(;)	~40	-	-	-
	Οικία 21	7/I	Α	Ενήλικας	✪	⊙(Θ)/ ca/ᴙ	Γλυπτό με γεωμετρικά μοτίβα
	Εκτός Οικίας Νότια	69	Α(;)	Ενήλικας	▲		
	Εκτός οικίας στα Νότια	60	Α	25-40	✦		
(β)	Οικία 34	26	Α	20-35	✪	-	-
	Οικία 40	21	Α	35-40	✔	●	"Sirena"(πάνω από το κεφάλι της παιδικής ταφής)/ γλυπτό(μέσα στην εστία)
	Οικία 53	122	Θ(;)	15-18	⊙	●(Α)/●(Θ)	
	Οικία 65	54e	Θ	20	✖	✪(Θ)	-
		54d	Θ	40-50	✪	✖ (Θ) /ca	-
	Εκτός οικίας προς Δυτικά	79c	Α	~50	✖		
		79d	Α	>30	✖		
		89a	Θ(;)	>30	✪	ᴙ	
		91	Θ(;)	30-40	✪		
		93	Θ	30	✪		
	Εκτός οικίας προς Βορρά	27b	Θ	35-40	✖		
		27d	Α	35	✖		
	Οικία XXXIII	28	Θ	40-50	✦	❖	"Varvariv"
		82	Α	~30	⊙		

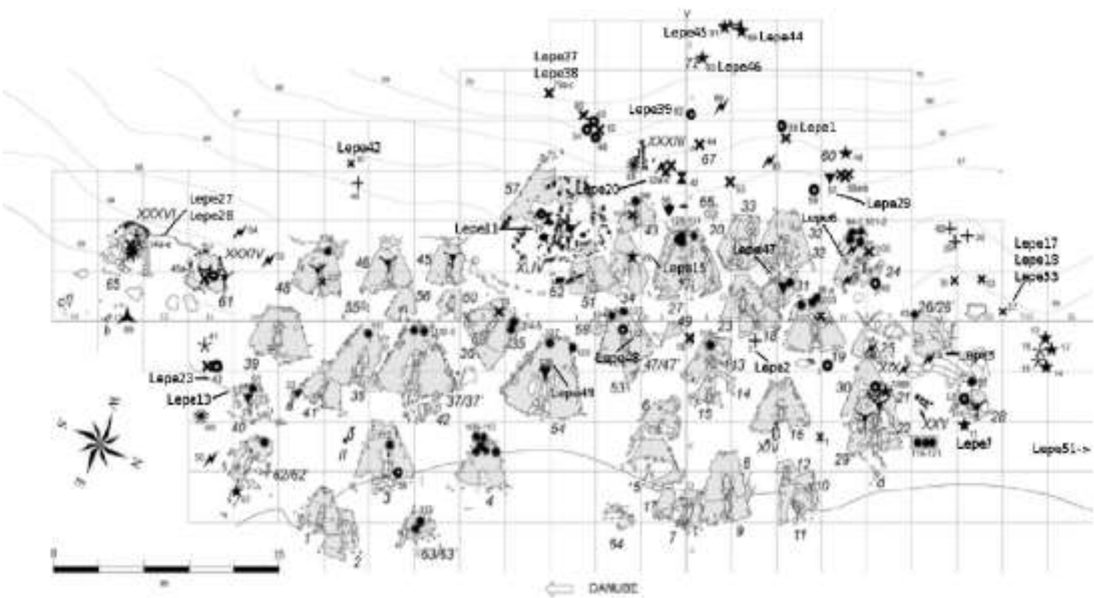
71 Hofmanova 2016, 11-13.

72 Boric 2005, 39-40.

	Οικία 24	8	Θ	30-40	⟐	●*4	Γλυπτό (πίσω από την εστία)
		9	Θ	-	⟐	/×(Α) ⊙(10)	
	Οικία 57	19	Θ	~20	⊙ή✥	⊙ή✥	
(δ)	Οικία XXXIII	32a	Θ	50-60	×/⟐ Η μία πάνω στην άλλη	× / &με τις 2 ταφές της (β)φάσης	"Varvariv"
		32b	Θ	-			
	Εκτός οικίας	20	Θ	~40	Οι ταφές αυτές βρίσκονται εκτός εμβέλειας του οικισμού , για τον λόγο αυτό δεν υπάρχουν διαθέσιμα στοιχεία σχετικά με τις ταφικές πρακτικές .		
		39	Θ(;)	~40			
		86	Θ(;)	~30			
		66	Θ(;)	~28			
		73	Α(;)	30-40			
		74	Α(;)	>40			

✪	Ταφή εκτεταμένων αρθρώσεων τοποθετημένη σε σκάμμα διαμέσου του δαπέδου
★	Ταφή εκτεταμένων αρθρώσεων χωρίς κρανίο τοποθετημένη κάτω από το δάπεδο
✦	Ταφή εκτεταμένων αρθρώσεών
⅄	Ταφή σε ύπτια καθιστή θέση με τα πόδια σε θέση "πεταλούδας"
×	Εξαρθρωμένα μετακρανιακά οστά στο/κάτω από το δάπεδο
⟐	Ταφή σε συνεσταλμένη θέση τοποθετημένη στο δάπεδο
✥	Ταφή σε συνεσταλμένη θέση με αποκολλημένο κρανίο
✹	Ταφή βρέφους ή παιδιού τοποθετημένη σε λάκκο κάτω από το δάπεδο
Y	Ανθρώπινη κάτω γνάθος
⊙	Ανθρώπινο κρανίο
ᘛ	Κέρατα και κρανιακά οστά από κόκκινο ελάφι
ᘜ	Κέρατα και κρανιακά οστά αγριοβούβαλου
✞	Υστερότερες ταφές

Πιν. 1. Πίνακας των ταφικών πρακτικών που συναντώνται στον οικισμό του Lepenski Vir (Προσαρμογή από Hofmanova 2016, 13)



Σχ. 1. Η σχεδιαστική αποτύπωση του οικισμού Lepenski Vir με τις αριθμημένες οικίες, τις ενδείξεις του σημείου ταφής και της ταφικής πρακτικής (Πηγή: Hofmanova 2016, 14).

Παρατηρούμε βάσει των δειγμάτων πως κατά την (α) φάση δεν φαίνεται πως υπήρχαν ιδιαίτερες διαφοροποιήσεις ανάμεσα στα δύο φύλα, όσον αφορά στην προτίμηση στις ταφικές πρακτικές εντός οικίας, ωστόσο ιδιαίτερη περίπτωση αποτελούν οι ταφές στην οικία 21 (δεν καταγράφεται στον πίνακα) με την ανδρική ταφή εκτεταμένων αρθρώσεων (ταφή)7/I, πάνω από τον αριστερό ώμο της οποίας έχει τοποθετηθεί ένα κρανίο που ανήκει σε γυναίκα και πιθανόν να είναι από πρωιμότερη ταφή, στον δεξί του ώμο έχουν τοποθετηθεί κέρατα βοδιού και ελαφιού, ενώ το κρανίο του άνδρα έχει επισημανθεί με γλυπτό διακοσμημένο με γεωμετρικά μοτίβα[73].

Ιδιαίτερη περίπτωση ταφικής πρακτικής της περιόδου, εξαιτίας της μεμονωμένης περίπτωσης αποτελεί η ταφή 69, που βρέθηκε εκτός οικίας στο νότιο τμήμα του οικισμού. Πρόκειται για έναν σκελετό πιθανώς ώριμου ενήλικου άνδρα σε καθιστή θέση με τα πόδια του σε θέση «πεταλούδας», χωρίς ωστόσο να αναφέρεται η πηγή προσδιορισμού του βιολογικού φύλου[74].

Κατά τη (β) φάση φαίνεται πως προτιμάται μια μεγαλύτερη γκάμα ταφικών πρακτικών και ενώ οι ταφές εκτεταμένων αρθρώσεων τοποθετημένες σε σκάμμα συνηθίζονται κυρίως στις γυναίκες, αν και παρατηρείται και μία ανδρική. Οι ταφές εξαρθρωμένων μετακρανιακών οστών συναντώνται εξίσου σε ταφές ανδρών και γυναικών, το ίδιο ισχύει και κατά την πρακτική εναπόθεσης ανθρώπινου κρανίου. Στην οικία 65 καταγράφονται δύο γυναικείες ταφές, συγκεκριμένα η ταφή 54e είναι τοποθετημένη σε λίθινες πλάκες της οικίας μαζί με το κρανίο και τα μακρά οστά της ταφής 54d, κέρατα ελαφιού, οστά σκύλου και χάντρες από οστό κεφαλόποδου (*belemnite*). Αναφέρεται πως η ταφή 54e είναι μεταγενέστερη της 54d, η οποία ίσως αποτελεί δευτερογενή απόθεση[75].

Κατά την (δ) φάση, αν και τα περισσότερα δείγματα αφορούν σε γυναίκες, παρατηρείται επίσης μεγάλη ποικιλομορφία στις ταφικές πρακτικές. Στην οικία 24 έχουν καταγραφεί πάνω από το δάπεδο της πρώιμης φάσης της οικίας δύο γυναικείες ταφές. Η ταφή 9 σχετίζεται με το κρανίο ενός νεαρού αγοριού και κέρατα ελαφιού. Στην οικία XXXIII οι δύο γυναικείες ταφές βρίσκονται η μία πάνω στην άλλη πάνω σε λίθινη πλάκα μαζί με τα μέλη οστών από τις ταφές 32c και 42b και σχετίζονται με το πρωιμότερο ανδρικό κρανίο της ταφής 82 και μια παιδική κλείδα[76].

Το σώμα είναι κεντρική ιδέα στην κατασκευή κοινωνικών κανόνων. Είναι, επίσης, ισχυρή μεταφορά, που ενσωματώνει τις αρχές της κοινότητας. Κατά τη διάρκεια της Νεολιθικής το σώμα ήταν συνυφασμένο με τον συμβολικό ορισμό του χώρου διαβίωσης και ήταν κεντρικό στην αλληλεπίδραση μεταξύ ατόμων και υλικού πολιτισμού. Το σώμα ήταν παρόν σε τελετουργίες και εικόνες. Επιλεγμένα άτομα θάβονταν μέσα σε οικισμούς και αντιπροσωπεύονταν από διάφορα τέχνεργα[77] Οι ταφικές πρακτικές δεν αντιπροσωπεύουν απλά τις

[73] Bonsal 2008, 179.
[74] Roksandic 2006, 59-60.
[75] Radovanovic 2000, 336.
[76] Radovanovic 2000, 338.
[77] Βλ. Parker Pearson, 1999 και Bailey, 2005.

αντιλήψεις του θανάτου και οι ανθρωπομορφικές απεικονίσεις φαίνεται πως δεν ήταν απλά αναπαραστάσεις συγκεκριμένων ατόμων. Αντίθετα, οι ταφές και οι σωματικές εικόνες ήταν συνυφασμένες με συμβολικές αρχές. Οι αρχές αυτές αντανακλούσαν επιβεβαιωμένα κοινωνικά πρότυπα, τα οποία διατηρήθηκαν κατά τη χρήση των κοινωνικών χώρων και του υλικού πολιτισμού. Η ενθύμηση των νεκρών κάτω ή δίπλα σε κατοικίες δεν φαίνεται τυχαία, καθώς το ανθρώπινο σώμα συνδέεται επίσης τέχνεργα, ανάμεσά τους και ειδώλια[78] Αυτές οι συμβολικές σχέσεις του σώματος με οικίες και αντικείμενα υποδηλώνουν ότι ήταν σκόπιμη η επιλογή των νεκρών. Τα νεολιθικά σώματα δεν είναι μόνο εκδηλώσεις υποκειμενικών αρχών. Οι κοινωνικοί και συμβολικοί κανόνες ενσωματώνονται επίσης στο σώμα τόσο των πραγματικών όσο και των εκπροσωπούμενων ατόμων. Οι κανόνες αυτοί συχνά σχετίζονται με τις οικονομικές και θρησκευτικές έννοιες της κοινωνίας, καθώς και με τα ομοιώματα. Λόγω της μεγάλης πληθυσμιακής πυκνότητας στα νεολιθικά χωριά, αναφέρεται ότι μόνο επιλεγμένες ομάδες κατοίκων θάβονταν σε οικισμούς ή απεικονίζονταν[79].

Συμπεράσματα

Έπειτα από τη μελέτη ενδεικτικού αριθμού σκελετικών δεδομένων , με βάση το βιολογικό φύλο σε ταφές του μεσολιθικού – πρώιμου νεολιθικού οικισμού Lepensi Vir, προκύπτει πως δεν υποδεικνύεται η προτίμηση μιας καθορισμένης ταφικής πρακτικής, η οποία να αντιστοιχεί αποκλειστικά σε ένα βιολογικό φύλο, πέραν της περίπτωσης της ταφής 69 . Η μεγάλη ποικιλομορφία και οι διαφορετικοί συνδυασμοί συσχέτισης των ταφών και των ταφικών πρακτικών, θα μπορούσε να αποτελεί δείκτη μιας ευρύτερης γκάμας ατομικών ταυτοτήτων, βασισμένη σε μια πιο περίπλοκη αντίληψη ως προς τον καθορισμό του βιολογικού φύλου, και η οποία πιθανώς υποδηλώνει την ύπαρξη των διαφορετικών κοινωνικών φύλων μέσα στην κοινότητα. Επίσης, δεν προκύπτει κάποια ειδική αντιμετώπιση των γυναικών με βάση το βιολογικό τους φύλο και τη δήλωση της λατρείας της θεάς ως αναπαραγωγικής αρχής, τουλάχιστον ως προς τις ταφικές πρακτικές.

Αρχαιολογικά δεδομένα τα οποία είχαν χρησιμοποιηθεί στο παρελθόν για την τεκμηρίωση μιας τέτοιας υπόθεσης, όπως για παράδειγμα το γλυπτό με την απεικόνιση «αιδοίου» δεν φαίνεται να συσχετίζεται με κάποια από τις ταφές, ενώ ορισμένα από τα γλυπτά με υβριδικά ή μη χαρακτηριστικά που έχουν συσχέτιση με κάποια ταφή, όπως προκύπτει από τον πίνακα, το βιολογικό φύλο που αντιστοιχεί στην ταφή δεν είναι απαραίτητα θηλυκό. Φαίνεται πως οι εκτελεστικές εκφράσεις του υλικού πολιτισμού του Lepenski Vir, έρχονται σε αντίθεση με τις δηλώσεις των γεγονότων, όπως αυτές καθορίζονται πολλές φορές από τον σύγχρονο τρόπο σκέψης. Πιθανώς, οι κάτοικοι του οικισμού είχαν διαφορετικό τρόπο αντίληψης, όσον αφορά στον διαχωρισμό των βιολογικών, κοινωνικών φύλων και τις έννοιες που σχετίζονται με ιδέες σύγχρονες όπως το «ιερό» και ως εκ τούτου διαφορετική δομή και οργάνωση στη λειτουργία της κοινότητας.

[78] Βλ. Naumov, 2009a.

[79] Naumov 2014,184.

Βιβλιογραφία

Bonsall, C. 2008. "Dating Burial Practices and architecture at Lepenski Vir". In *Iron Gates in Prehistory*, edited by Bonsall. C. (175-204), UK: Hadrian Books Ltd.

Bonsall, C. 2008. "The Mesolithic Iron Gates", in *Mesolithic Europe*, edited by Bailey, G. (238-452), NY: Cambridge University Press.

Boric, D. 2005. "Body Metamorphosis and Animality: Volatile Bodies and Boulder Artworks from Lepenski Vir", *Cambridge Archaeological Journal*, 15(1), 35-69. doi.org/10. 1017/S095977430500003X.

Boric, D. 2018. "High resolution AMS Dating of Architecture Boulder Artworks and the Transition to Farming at Lepenski Vir", *Science Reports*, 1-13.

Conkey, M.W., and Spector, J. D. (1984). "Archaeology and the Study of Gender". *Advances in Archaeological Method and Theory, 7,* 1–38. http://www.jstor.org/stable/20170176.

Dommasnes, L. 1982. "Late Iron Age in Western Norway. Female roles and ranks as deduced from an analysis of burial customs" *Norwegian Archaeological Review,* 15(1) (Jan 1): 70-84. doi.org/10.1080/00293652.1982.9965366.

Dommasnes, L. Montón-Subías, S. 2017. "European Gender Archaeologies in Historical Perspective", *European Journal of Archaeology* 15(3) (Jan 25): 367–391. doi.org/10.1179/1461957112Y.0000000016.

Elster, E. 2015. "Marija Gimbutas: Old Europe, Goddesses and Gods, and the Transformation of Culture". *Annual Review of the Cotsen institute of archaeology at UCLA*, 94-102.

Gaydarska *et al.* 2021. "Challenging the status quo: deconstructing gender stereotypes in archaeology" in *Gender stereotypes in archaeology,* edited by Gaydarska, B., Coltofean-Arizancu, L., and U. Matić, (6-10), DK Leiden: Sidestone Press.

Gilchrist, R. 2009, The Archaeology of sex and gender, in *The Oxford Handbook of Archaeology,* edited by B. Cunliffe, C. Gosden and R. Joyce, (1-31), Oxford: Oxford University Press.

Gimbutas, M. 1991. *The Civilization of the Goddess, The World Of The Old Europe*, NY: Harper Collins.

Gimbutas, M., 1998. *The Language of The Goddess*, NY: Harper Collins.

Goodison, L. 1998. *Ancient Goddess*, London: British Museum Press.

Gero, J.M. and M.W. Conkey (Eds), 1991. *Engendering Archaeology: Women and Prehistor,* N.Y: Wiley.

Hill, E. 1998. "Gender-Informed Archaeology: The Priority of Definition, the Use of Analogy and the Multivariate Approach". *Journal of Archaeological Method and Theory*, 5(1), 99-128.

Hofmanova, Z. 2016. *Palaeogenomic and Biostatistical Analysis of Ancient DNA Data from Mesolithic and Neolithic Skeletal Remains* (PHD thesis submitted in fulfilment of the requirements for the degree Doktor der Naturwissenschaften), (1-180), University Mainz: Faculty of Biology Johannes Gutenberg.

Mina, M. 2008. "Flesh and Bones: evidence for the construction of personal and social identity in Neolithic and Early Bronze Age Cyprus", στο *Πρακτικά Δ' Διεθνούς Κυπρολογικού Συνεδρίου*, επιμ. Δημητρίου Α., (635-643), Λευκωσία.

Naumov, G. 2014. "Neolithic Priorities: Ritual and Visual Preferences within Burials and Corporeality in the Balkans". *European Journal of Archaeology,* 17(2), 184-207. doi.org/10.1179/1461957114Y.0000000058.

O'Gorman, J. 2001. "Life, Death, and the Longhouse: A gendered View of Oneota Society Organization", in *Gender and The Archaeology of Death*, edited by Arnord, B. NY: Altamira Press.

Perego, E. 2015. Bodies and Persons, in *The Oxford Handbook of Archaeological Theory*, edited by Gardner A. (1-20), Oxford: Oxford University Press.

Radanovic, I. 2013. "Houses and Burials in Lepenski Vir", *European Journal of Archaeology*, 3(3), 330-349. doi.org/10.1179/146195700807860918.

Roksandic, M. 2006. "Contexualizing the Evidence of Violent death in the Mesolithic: Burials associated with victims of violence in the Iron Gates gorge", *Documenta Praehistorica* XXXIII, 165-182.

Sorensen, M. 2013. "The History of Gender Archaeology in Northern Europe", in *A Companion to Gender Prehistory*, edited by Bolger D. (395-412), UK: Wiley-Blackwell.

Talalay, L. 2012. "The Mother Goddess in Prehistory: Debates and Perspectives", in *A Companion to Women in the Ancient World*, edited by Sharon L. James and Sheila Dillon, (7-10), Oxford: Blackwell.

Voss, B. 2005. "Sexual Subjects Identity and Taxonomy in Archaeological Research", in *The Archaeology of the Plural and Changing Identities*, edited by Conlil E. (55-77), NY: Springer.

Voss, B. 2006, "Engendered Archaeology: Men, Woman and Others", in *Historical Archaeology*, edited by Hall, M., (107-127), Oxford: Blackwell.

Ελληνικός Κινηματογράφος 1970-1980 και ο ρόλος των σκηνοθετών: Θ. Αγγελόπουλος

Λέξεις-κλειδιά: *Παλαιός Ελληνικός Κινηματογράφος, Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος, Σκηνοθεσία, Θ. Αγγελόπουλος, Αναπαράσταση*

Θεώνη Δέδε, Πολιτισμικές Σπουδές, ΜΔΕ Διοίκηση Πολιτισμικών Μονάδων, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Συγγραφέας.

Abstract

The 1970s has been a period of adjustment for Greek society (dictatorship, loss of half of Cyprus, economic hardship). The New Greek Cinema matured in this social context, while the Old Greek Cinema showed the biggest decline since its appearance. In the following essay, we will refer to the conditions under which the New Greek Cinema was formed. Next, we will present the developments that took place in the field of Greek cinema and the main differences between Old and New Greek Cinema. Finally, we will refer to the role of the most important directors of the period and we will analyze the film "Representation" by Th. Angelopoulos.

Η δεκαετία του 1970 ήταν μια περίοδος προσαρμογής για την ελληνική κοινωνία (Δικτατορία, απώλεια της μισής Κύπρου, οικονομική δυσχέρεια). Ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος (ΝΕΚ) ωρίμασε σε αυτό το κλίμα, ενώ ο Παλιός Ελληνικός Κινηματογράφος (ΠΕΚ) παρουσίασε τη μεγαλύτερη κάμψη από την εποχή εμφάνισής του[80]. Στο δοκίμιο που ακολουθεί, θα αναφερθούμε στις συνθήκες κάτω από τις οποίες διαμορφώθηκε ο ΝΕΚ. Στη συνέχεια, θα παρουσιάσουμε τις εξελίξεις που σημειώθηκαν στο χώρο του ελληνικού κινηματογράφου και τις κυριότερες διαφορές μεταξύ ΠΕΚ και ΝΕΚ. Τέλος, θα περιγραφεί ο ρόλος των σημαντικότερων σκηνοθετών της περιόδου και θα αναλυθεί η ταινία «Αναπαράσταση» του Θ. Αγγελόπουλου.

Πολιτικό, οικονομικό, κοινωνικό και πολιτιστικό πλαίσιο της εποχής

Η δεκαετία του 1970-1980 βρίσκει την ελληνική κοινωνία σε μια περίοδο αναταραχής, αλλαγών και εξελίξεων. Στις 21 Απριλίου 1967 εκδηλώθηκε πραξικόπημα από ομάδα στρατού ξηράς και κηρύχτηκε η «Δικτατορία των Συνταγματαρχών». Η δικτατορία κυβέρνησε τη χώρα (1967-1974) με τρόπο αυθαίρετο και ανεξέλεγκτο, ιδρύοντας στρατοδικεία, διαλύοντας τα πολιτικά κόμματα και γενικότερα θέτοντας σε ισχύ το νόμο «περί καταστάσεως πολιορκίας», περιορίζοντας όλες τις προσωπικές ελευθερίες των ατόμων, και μειώνοντας την ελευθερία έκφρασης. Η εξέγερση του Πολυτεχνείου στάθηκε αφορμή να κηρυχθεί εκ νέου στρατιωτικός νόμος και μια βδομάδα αργότερα με νέο πραξικόπημα ανατράπηκε το καθεστώς του Γ. Παπαδόπουλου. Η Ελλάδα οδηγήθηκε στην ανατροπή της νέας αυτής δικτατορικής κυβέρνησης, λόγω του πραξικοπήματος κατά της Κυπριακής Δημοκρατίας και της εισβολής του

[80] Σολδάτος 1983, 5.

τουρκικού στρατού στην Κύπρο[81]. Μετά την επιτυχή μετάβαση από τη δικτατορία στη δημοκρατία και με την αποκατάσταση των στοιχειωδών δημοκρατικών ελευθεριών ένας άνεμος αισιοδοξίας έπνευσε στην ελληνική κοινωνία, τόσο σε ατομικό όσο και σε κοινωνικό επίπεδο.

Η ελληνική οικονομία κατά τη δεκαετία του '70 και μέχρι το 1974 βρισκόταν σε μια φάση καπιταλιστικής ανάπτυξης. Οι τομείς της ελληνικής οικονομίας παρουσίασαν άνιση ανάπτυξη. Έτσι, παρατηρήθηκε μείωση του πρωτογενή τομέα, ενώ παρουσιάστηκε ιδιαίτερα υψηλός δείκτης ανάπτυξης στο δευτερογενή και στον τριτογενή τομέα. Η εσωτερική και εξωτερική μετανάστευση ήταν το κύριο αποτέλεσμα της διαρκώς αυξανόμενης ανισότητας στην κατανομή του πλούτου[82]. Όλα αυτά συνέβαλαν στη δημιουργία νέων κοινωνικών στρωμάτων αλλά και μιας νέας κοινωνικής τάξης (μικροέμποροι, τεχνίτες, ελεύθεροι επαγγελματίες, αλλά και πολλοί που είχαν πλουτίσει ασκώντας «παρασιτικά» επαγγέλματα). Οι δύσκολες οικονομικές συνθήκες οδήγησαν στην ανεργία και τη φτώχεια. Το ποσοστό των φτωχών νοικοκυριών στην Ελλάδα το 1974 ήταν υψηλότερο από κάθε άλλη χώρα της ΕΟΚ[83].

Η πορεία που ακολούθησε ο Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος ήταν ανάλογη με αυτή του βιομηχανικού τομέα, ως μεταποιητική κατά βάση βιομηχανία που παρήγαγε αγαθά για την ψυχαγωγία του κοινού, αν και σύμφωνα με τον Κολοβό «*δεν ήταν βιομηχανία, αλλά βιοτεχνία*», χωρίς όμως τα οικονομικά του οφέλη να φτάσουν στα επίπεδα των άλλων βιομηχανιών[84]. Όπως ήταν αναμενόμενο, οι ταινίες που γυρίστηκαν μεταξύ 1970-1980 εμφανίζουν τα κυριότερα χαρακτηριστικά της περιόδου. Ταινίες, όπως οι «Ξενιτεμένοι» του Ν. Αβραμέα (1971), «Στον ίλιγγο της αμαρτίας» (1972) του Π. Παρασχάκη, οι «Σατανικές ερωμένες» (1974) του Φ. Γεωργίτση κ.ά., παρουσίαζαν το πρόβλημα του ξεριζωμού, χωρίς όμως να εμβαθύνουν στο θέμα, ενώ το μόνο που ενδιέφερε τον σκηνοθέτη ήταν η προσέλευση του κοινού στις κινηματογραφικές αίθουσες[85].

Η ανάπτυξη της τηλεόρασης, το 1966 άρχισε να λειτουργεί το πρώτο τηλεοπτικό δίκτυο, έφερε τη κάθετη πτώση στον κινηματογράφο. Τα τηλεοπτικά κανάλια είχαν τη δυνατότητα με τις μαζικές αγορές ελληνικών και αμερικανικών ταινιών, να εξασφαλίσουν τεράστια κέρδη μέσω των διαφημίσεων. Ο θεατής του κινηματογράφου μετατράπηκε σε ένα πρόθυμο θεατή έτοιμο να καταναλώσει από το σπίτι του «*τον ωκεανό εικόνων και ήχων*» που του προσέφερε δωρεάν η τηλεόραση[86]. Οι θεατές αυτοί, ήταν κυρίως οι οικονομικοί εσωτερικοί πρόσφυγες που κατέφυγαν στη βόρεια και δυτική περιφέρεια της Αττικής και της Θεσσαλονίκης. Υποστηρίζεται ότι, εάν έμεναν κοντά στο κέντρο της πρωτεύουσας και της συμπρωτεύουσας, ίσως να προτιμούσαν την κινηματογραφική ψυχαγωγία από την τηλεοπτική[87].

---

[81] Μαργαρίτης κ.ά. 1999, 317.
[82] Αθανασάτου κ.ά. 2002, 153.
[83] Μαργαρίτης κ.ά. 1999, 324.
[84] Μαργαρίτης κ.ά. 1999, 153.
[85] Σωτηροπούλου 1995, 108.
[86] Σωτηροπούλου 1995, 98.
[87] Αθανασάτου κ.ά. 2002, 155.

Η προτίμηση του ελληνικού κοινού για την τηλεόραση είχε ως αποτέλεσμα τη μείωση των εισιτηρίων στις κινηματογραφικές αίθουσες[88]. Η σημαντικότερη όμως επίπτωση από την πτώση των εσόδων των κινηματογραφικών αιθουσών ήταν και η ανάλογη μείωση των παραγόμενων ταινιών. Η μείωση αυτή έγινε σταδιακά από το 1972 έως το 1975, για να πέσει κατακόρυφα από το 1976 και μετά. Το φαινόμενο αυτό δεν ήταν μόνο ελληνικό. Σε ολόκληρο τον κόσμο, η εμφάνιση της τηλεόρασης επηρέασε τη κινηματογραφική παραγωγή, αλλά και τις εισπράξεις από τα εισιτήρια. Η κύρια διαφορά όμως, ήταν ό,τι στις υπόλοιπες ευρωπαϊκές χώρες, η κρίση αντιμετωπίστηκε με την κρατική παρέμβαση. Στην Ελλάδα, ο κινηματογράφος «*αγνοήθηκε και δεν λήφθηκε κανένα μέτρο για τη διαφύλαξη και την προώθηση των κινηματογραφικών ταινιών*»[89]. Η ίδρυση από την «Ελληνική Τράπεζα Βιομηχανικής Ανάπτυξης» της θυγατρικής εταιρείας «Γενική Κινηματογραφικών Επιχειρήσεων Α.Ε.» δεν άλλαξε το τοπίο. Η Εταιρεία δεν χρηματοδότησε σκηνοθέτες του ΝΕΚ, ενώ έδινε οικονομικά βοηθήματα στους «συμπαθούντες» της δικτατορίας. Μετά την πτώση της Δικτατορίας, όμως ενίσχυσε οικονομικά μια ταινία του Τ. Κανελλόπουλου και μια του Κ. Φέρρη. Στη συνέχεια, η Εταιρεία μετονομάστηκε σε «Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου» και χρηματοδότησε 17 ταινίες, μερικές από αυτές γυρίστηκαν από σκηνοθέτες του ΝΕΚ (πχ. το «Χάππυ Νταίη» του Π. Βούλγαρη).

Το πολιτιστικό κλίμα και το πνευματικό ήθος των καλλιτεχνικών δημιουργών της Ελλάδας ήταν ιδιαίτερα ενεργό την περίοδο που εξετάζουμε. Το 1970 εγκαινιάστηκε η Εθνική Πινακοθήκη ως κέντρο πολιτιστικής ζωής. Ο πνευματικός κόσμος συσπειρώθηκε και με μοναδικό μέσο έκφρασης την τέχνη αντέδρασε δημιουργικά. Σε αυτό το πλαίσιο, μια ομάδα συγγραφέων ως έκφραση αντίδρασης απέναντι στο καθεστώς, εξέδωσαν το βιβλίο «Δεκαοχτώ Κείμενα», ενώ το «Θέατρο Τέχνης» του Κουν ανέβασε έργα του Ιονέσκο, Σάμιουελ Μπέκετ, και Γκέοργκ Μπύχνερ. Παρουσιάστηκαν νέοι θεατρικοί συγγραφείς, όπως η Λ. Αναγνωστάκη και ο Δ. Κεχαΐδης, ενώ στις θεατρικές σκηνές ανέβηκαν παραστάσεις με έργα των Σκούρτη, Μάτεση, Καμπανέλλη[90].

Η ποίηση και το τραγούδι έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην αντίσταση κατά της Χούντας. Στα ελληνικά γράμματα εμφανίστηκε μια γενιά νέων ποιητών, η «*Γενιά του 70*» με ατομικές ή συλλογικές εκδόσεις, ενώ στα μουσικά δρώμενα παρατηρήθηκε μια αναβίωση του έντεχνου λαϊκού τραγουδιού με στίχους καταξιωμένων ποιητών (με κυριότερους μουσικούς εκπροσώπους τους Γιάννη Μαρκόπουλο, Μίκη Θεοδωράκη, Μάνο Χατζηδάκη, Χριστόδουλο Χάλαρη, Ελένη Καραΐνδρου και Σταύρο Ξαρχάκο). Ο Οδυσσέας Ελύτης δημοσίευσε το ποιητικό έργο «Ο Ήλιος ο Ηλιάτορας», ενώ ο Γιάννης Ρίτσος έγραψε αυτή την περίοδο, μερικά από τα σημαντικότερα ποιήματά του. Ο κόσμος δίψαγε για δημοκρατία και ελευθερία έκφρασης. Έτσι, η κηδεία του Γ. Σεφέρη αποτέλεσε ταυτόχρονα και διαδήλωση διαμαρτυρίας κατά της δικτατορίας[91].

[88] Ο αριθμός των εισιτηρίων το 1980 έφτασε να είναι το 1/3 των εισιτηρίων που πραγματοποιήθηκαν την προηγούμενη περίοδο. Βλ. Σωτηροπούλου 1995, 94.

[89] Σωτηροπούλου 1995, 93.

[90] Αθανασάτου κ.ά. 2002, 157.

[91] Αθανασάτου κ.ά. 2002, 157.

Όλα όσα περιγράφηκαν παραπάνω ήταν απόρροια μιας γενικότερης κρίσης που επικρατούσε στην Ελλάδα για αρκετές δεκαετίες. Η κρίση υπήρχε τόσο στο ευρύτερο πολιτικό και οικονομικό επίπεδο όσο και στο κοινωνικό και πολιτιστικό επίπεδο. Οι άνθρωποι κουρασμένοι από τις συγκυρίες, τη φτώχια, την μετανάστευση, την ανεργία, κ.λπ., αναζητούσαν δίαυλους εξόδου από το αδιέξοδο και επικοινωνίας με την Ευρώπη. Η αναζήτηση, λοιπόν, μιας πολιτισμικής ταυτότητας, χωρίς όμως να χαθεί η ελληνικότητα, ήταν το κύριο ζητούμενο. Ο ΝΕΚ προσπάθησε να συνδυάσει την αισθητική πρωτοτυπία με την ελληνική ταυτότητα[92].

Η απομάκρυνση του κοινού από τις κινηματογραφικές αίθουσες οφειλόταν εν μέρει και στον κορεσμό του από την τυποποίηση και την ομοιογένεια των ταινιών του ΠΕΚ. Το κοινό θα επέστρεφε στις κινηματογραφικές αίθουσες μόνο για να παρακολουθήσει εξαιρετικές ταινίες του ΠΕΚ ή ταινίες ενός άλλου νέου κινηματογράφου. Ενηλικιώθηκε μέσα σε ζοφερές καταστάσεις και σε αυτή τη δύσκολη πολιτικά και οικονομικά περίοδο. Στο Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου εμφανίστηκαν ταινίες με διαφορετικές φιλμικές γλώσσες, με νοήματα διφορούμενα, με μεταφορικές και συμβολικές έννοιες. Συγκεκριμένα, στο 11ο Φεστιβάλ, (1970), η πλάστιγγα των συμμετοχών συνέχισε να γέρνει προς την πλευρά του εμπορικού κινηματογράφου Προβλήθηκε, όμως και η Αναπαράσταση, η πρώτη ταινία μεγάλου μήκους του Θόδωρου Αγγελόπουλου, η οποία έλαβε πλήθος βραβείων, μεταξύ των οποίων και αυτό της καλύτερης ταινίας[93]. Με την Αναπαράσταση, σχολιάζουν οι ιστορικοί του ελληνικού κινηματογράφου, σηματοδοτείται η έναρξη ενός κινηματογράφου, στον οποίο τον αποκλειστικό έλεγχο του τελικού προϊόντος έχει ο σκηνοθέτης, όχι ως τεχνίτης αλλά ως δημιουργός. Στα επόμενα χρόνια ξεχώρισαν ταινίες όπως: «οι Μέρες του ʹ36» του Θ. Αγγελόπουλου, η «Ευδοκία» (1971) του Α. Δαμιανού, το «Προξενιό της Άννας» (1972) του Π. Βούλγαρη, το «Ιωάννης ο βίαιος» (1973) της Τ. Μαρκετάκη, κ.ά. Μετά το 1975, η αναδιοργάνωση του Φεστιβάλ Ελληνικού Κινηματογράφου, οδήγησε σε κατάργηση της λογοκρισίας και οι συμμετοχές πλέον ελέγχονταν και κρίνονταν για την αισθητική τους αξία[94].

Αξίζει να σημειωθεί ότι μετά το 1975 ανασυστάθηκαν οι κινηματογραφικές λέσχες, ενώ ιδρύθηκαν πολλές περισσότερες, οι οποίες προετοίμαζαν σιγά -σιγά το απαιτητικό κοινό να δεχτεί τις καινοτόμες πρωτοβουλίες των νέων σκηνοθετών. Οι συνθήκες αυτές διαμόρφωσαν ένα θετικό κλίμα για την εξέλιξη του νέου ελληνικού κινηματογράφου.

Βασικές διαφορές παλαιού και νέου ελληνικού κινηματογράφου

Οι βασικές διαφορές που παρουσιάζονται στον Νέο Ελληνικό Κινηματογράφο σε σχέση με την προηγούμενη περίοδο και τον Παλιό Ελληνικό Κινηματογράφο εστιάζονται στον τρόπο παραγωγής των ταινιών, στη γλώσσα, στο κοινό που παρακολουθεί τις ταινίες, αλλά και στα θέματα και στα είδη που επιλέγουν οι σκηνοθέτες.

---

[92] Αθανασάτου κ.ά. 2002, 171.

[93] Βλ. 11ο Φεστιβάλ Κινηματογράφου, 1970. Διαθέσιμο στο cinefil-net.blogspot.com.

[94] Αθανασάτου κ.ά. 2002, 156.

Τρόπος Παραγωγής

Στη δεκαετία του '70, οι παραγωγές ήταν κυρίως ανεξάρτητες και αποτελούσαν προσπάθειες καλλιτεχνικής έκφρασης των σκηνοθετών, οι οποίοι αναλάμβαναν συνήθως την οικονομική ευθύνη και επωμίζονταν και την ενδεχόμενη αποτυχία. (αν και αρκετές φορές υπήρχαν οι μαικήνες παραγωγοί, όπως ο Γ. Παπαλιός) Επίσης, η διανομή και η εκμετάλλευση της ταινίας δεν ήταν εξασφαλισμένη, αφού οι χρηματοδότες ασχολούνταν μόνο με την παραγωγή. Μετά το γύρισμα της ταινίας, την παρουσίασή της σε κάποιο Φεστιβάλ, ή στο κύκλωμα των κινηματογραφικών λεσχών, το μέλλον της ταινίας ήταν αβέβαιο. Στον ΠΕΚ, οι εμπορικές επιτυχίες της εποχής ήταν συνήθως παραγωγές μεγάλων εταιρειών (Φίνος Φιλμ, Τζέιμς Πάρις, κ.λπ.), όπου ο παραγωγός της ταινίας αποφάσιζε για το θέμα, τον σκηνοθέτη, τους γνωστούς ηθοποιούς, αλλά και για όλες τις λεπτομέρειες. Ο χώρος γυρισμάτων ήταν πανομοιότυπος σχεδόν για όλες τις ταινίες και τα γυρίσματα πραγματοποιούνταν σε στούντιο, ενώ το ντεκόρ επαναλαμβανόταν. Αντίθετα, οι σκηνοθέτες του ΝΕΚ εγκατέλειψαν τους στεγανούς και τυποποιημένους χώρους των στούντιο και άρχισαν σταδιακά να χρησιμοποιούν πραγματικά, εσωτερικά ή εξωτερικά κτίσματα, τοπία, πόλεις ή και δρόμους[95].

Γλώσσα

Ο ΝΕΚ κατά τη δεκαετία του '70 εμφάνισε μια γλωσσική ποικιλομορφία, που οφειλόταν στο γεγονός ότι οι δημιουργοί ήταν πιο «ελεύθεροι» κατά τη σύλληψη και κατασκευή των ταινιών τους[96]. Έτσι, αντικατέστησαν την τυποποιημένη και εύληπτη γλώσσα της προηγούμενης περιόδου με μια γλώσσα καινοτόμα, ανήσυχη, πρωτότυπη και νεαρή. Ήταν μια κινηματογραφική γλώσσα αφυπνιστική των συνειδήσεων και της υψηλής απόλαυσης. Οι σκηνοθέτες αναζήτησαν νέους στιλιστικούς τρόπους έκφρασης και προσέγγισης τόσο των θεμάτων αλλά και του κοινού, που είχε συνηθίσει να ανταποκρίνεται στις «*εμπορικές συσκευασίες*» των ταινιών[97].

Κοινό

Βασικός στόχος των ταινιών της προηγούμενης δεκαετίας ήταν η προσέλκυση μεγαλύτερου κοινού, που θα έφευγε από τις κινηματογραφικές αίθουσες ευχαριστημένο και χωρίς ίχνος προβληματισμού. Η επικράτηση του «happy end» δημιουργούσε στον θεατή ένα αίσθημα ευφορίας, ο οποίος αντιλαμβανόταν τον κινηματογράφο ως μέσο για την απλή κατανάλωση εικόνων. Αυτή η στάση, σύμφωνα με τη Σωτηροπούλου, αποτελούσε τη γενικότερη εικόνα της περιόδου όπου «*στον τομέα της διανόησης υπήρχε καθολικότερη ένδεια*»[98]. Το κοινό την επόμενη δεκαετία μοιάζει σαν να «*ξυπνά σιγά-σιγά από ένα λήθαργο*». Είναι νεανικό, σκεπτόμενο, προβληματισμένο και κυρίως έτοιμο να ενεργοποιηθεί και να συμμετάσχει στα όσα διαδραματίζονταν[99].

[95] Αθανασάτου κ.ά. 2002, 160.

[96] Αθανασάτου κ.ά. 2002, 184.

[97] Αθανασάτου κ.ά. 2002, 133-134.

[98] Σωτηροπούλου 1995, 61.

[99] Αθανασάτου κ.ά. 2002, 133-134.

Θέματα και είδη

Ο ΠΕΚ παρουσίασε μια αισθητική ομοιογένεια, μια τυποποίηση και μια μορφική στασιμότητα. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Ν. Κολοβός, μεταξύ των ταινιών του Α. Σακελλάριου και του Ν. Τσιφόρου δύσκολα μπορούσε ο θεατής να διακρίνει κάποιος διαφορές. Τα θέματα σχετίζονταν με την ελληνική καθημερινή πραγματικότητα, αλλά επαναλαμβάνονταν χωρίς αισθητικές διαφοροποιήσεις. Μεταξύ των ταινιών με εμπορική επιτυχία και απήχηση στο κοινό περιλαμβάνονταν μερικά φιλμικά κείμενα που παρουσίασαν διαφοροποιήσεις από τα τυποποιημένα και καθιερωμένα έργα[100]. Στις ταινίες αυτές καταγράφηκε η διάθεση για αλλαγή, η αντιστροφή ή η παράκαμψη ορισμένων παγιωμένων κλισέ, η αμφιθυμία, η ανατροπή του αίσιου τέλους και η ρεαλιστική εικαστική οργάνωση του κάδρου[101]. Στη δεκαετία 1970-80, παρατηρείται η εγκατάλειψη των θεμάτων του ΠΕΚ (φαρσοκωμωδίες, μελοδράματα, ταινίες εποχής, και μιούζικαλ) και τα θέματα σχετίζονταν με τους φόβους, τις ανησυχίες και τις αναζητήσεις του ατόμου. Επίσης, πολλές ταινίες άντλησαν τα θέματά τους από τον ιστορικό, φιλοσοφικό και κοινωνικό προβληματισμό.

Ο Ρόλος των Σκηνοθετών

Ο σκηνοθέτης στον ΝΕΚ επιχείρησε να εισάγει νέα αισθητικά ρεύματα και διεκδίκησε την ελληνική ταυτότητα και την αισθητική πρωτοτυπία. Έπαψε να είναι «υπάλληλος και υποτελής κατασκευαστής χωρίς πρωτοβουλία και αυτοδυναμία». Είχε πλέον τη δυνατότητα να επιλέξει το θέμα της ταινίας του, να πραγματοποιήσει μια ιδέα ή ένα όραμα εκφραζόμενος μέσω της κινηματογραφικής γλώσσας. Μπορούσε να διαλέξει τους ηθοποιούς, να χρησιμοποιήσει ό,τι υλικά έκφρασης θεωρούσε απαραίτητα και να κάνει συνδυασμούς σκηνών, ήχων και εικόνων.

Ο σκηνοθέτης-δημιουργός δούλευε με μικρούς προϋπολογισμούς, με άγνωστους ηθοποιούς, έξω από το στούντιο, και κυρίως κινιόταν ενάντια στο ρεύμα του εμπορικού, μη καλλιτεχνικού κινηματογράφου[102]. Επίσης, ήταν υπεύθυνος για όλα τα στάδια της ταινίας, για κάθε φάση της παραγωγής και με λίγα λόγια ήταν ένας απελευθερωμένος δημιουργός[103]. Ο σκηνοθέτης του ΝΕΚ είχε μια ανατρεπτική ιδεολογία. Ήθελε να ταρακουνήσει την κατεστημένη κινηματογραφική παραγωγή και να κλονίσει τα σταθερά θεμέλια της κυρίαρχης οικονομικής και κοινωνικής τάξης. Το ρήγμα μεταξύ ΠΕΚ και ΝΕΚ ήταν το αποτέλεσμα μιας μεταβατικής πολιτικά και οικονομικά κοινωνικής περιόδου. Οι σκηνοθέτες που θέλησαν να εκφράσουν την νέα πραγματικότητα, έπρεπε να αλλάξουν τον τρόπο δημιουργίας, τον τρόπο παραγωγής αλλά και το αφηγηματικό μοντέλο. Η ανάγκη δημιουργίας μιας νέας κινηματογραφικής γλώσσας, μιας πρότασης ανανέωσης, έγινε πλέον επιτακτική. Η νέα

---

[100] Το 95% των ταινιών που γυρίστηκαν κατά την περίοδο 1965-67 ήταν καθαρά εμπορικές ταινίες. Βλ. *Η Ιστορία και ο Πολιτισμός του Ελληνικού Έθνους*, 641.

[101] Αθανασάτου κ.ά. 2002, 103.

[102] Αθανασάτου κ.ά. 2002, 136.

[103] Αθανασάτου κ.ά. 2002, 178-179.

αφηγηματική γλώσσα ήταν ασυνεχής, με την έννοια ότι ορισμένα μέλλοντα γεγονότα προηγούνται σε σχέση με το χρονικό σημείο πραγμάτευσής τους.

Ενδεικτικά θα αναφέρουμε κάποιους σημαντικούς σκηνοθέτες της περιόδου[104], που με το έργο τους κατόρθωσαν να ανανεώσουν τη φιλμική γλώσσα και να δημιουργήσουν νέους τρόπους σκέψης και έκφρασης γύρω από τα αισθητικά προβλήματα του κινηματογράφου. Όλοι τους, ανήσυχα πνεύματα, με καλλιτεχνικές ανησυχίες δημιούργησαν ταινίες σταθμούς για την εποχή τους, αλλά και για τις επόμενες γενιές. Τα θέματα τους ήταν παρμένα από την καθημερινότητα, αλλά δοσμένα με μια διαφορετική προσέγγιση τόσο σκηνοθετική και τεχνολογική όσο και αισθητική.

Το νέο χαρακτήρα στις ταινίες του Παντελή Βούλγαρη έδωσαν οι θεματικές επιλογές, αλλά και η αλήθεια των περιεχομένων που περιγράφονται μέσα από το φακό του. Η αφήγηση των ταινιών θυμίζει λίγο το αφηγηματικό μοντέλο του κλασικού κινηματογράφου, αλλά και το γλωσσικό μοντέλο του ΠΕΚ, αφού ακολουθεί μια γραμμική και συνεχή αφήγηση με κανονική διάρκεια και οργανωμένα πλάνα, χωρίς εκπλήξεις και πρωτοτυπίες. Έργα της περιόδου: «Το προξενιό της Άννας» (1972), «Χάππυ Νταίη» (1976), και ο «Μεγάλος Ερωτικός»[105].

Ο Νίκος Παναγιωτόπουλος μέσα από τις ταινίες του, «Τα χρώματα της Ίριδας»(1974), «Οι Τεμπέληδες της εύφορης κοιλάδας»(1978) και το «Μελόδραμα»(1980), προχώρησε σε καινοτομίες και διάλεξε μια διαφορετική γλώσσα. Η γλώσσα που χρησιμοποίησε είχε αργούς ρυθμούς, ήταν αινιγματική, ερωτική, ατμοσφαιρική και ανάλογα με τα θέματα μελαγχολική. Διαμόρφωσε ένα δικό του στυλ στηριζόμενος κυρίως σε μια ονειρώδη ουτοπία και λιγότερο στην πραγματικότητα[106].

Οι ταινίες του Α. Δαμιανού διασχίζουν σχεδόν σαράντα χρόνια δημιουργικής πορείας και σφράγισαν την πορεία του νέου ελληνικού κινηματογράφου. Το 1966, στο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, εμφανίζονται πέντε νέοι δημιουργοί με έργα διαφορετικά όσον αφορά στο περιεχόμενο, στην αντίληψη για τον κινηματογράφο, στην παραγωγή, στη διανομή αλλά και στο ρόλο που θα συμβάλλουν στην κοινωνία[107]. Μεταξύ αυτών ήταν και ο Δαμιανός με την πρώτη του ταινία «Μέχρι το πλοίο». Η ταινία κινείται στο μεταίχμιο μεταξύ ΠΕΚ και ΝΕΚ και προσδιορίζει το σημείο όπου κάτι διαφορετικό γεννιέται στην κινηματογραφική ελληνική πραγματικότητα. Με την δεύτερη του ταινία «Ευδοκία» (1971), ο Δαμιανός πατάει γερά στο χώρο του ΝΕΚ[108] και 24 χρόνια μετά ξαναεμφανίζεται στο προσκήνιο με την ταινία ο «Ηνίοχος». Ο τόπος στις ταινίες του είναι ο ελληνικός, τραχύς, πονεμένος, ακατέργαστος και φαινομενικά άγονος. Το επίκεντρο των ταινιών του είναι η μετανάστευση, η

---

104 Εδώ αναφερόμαστε γενικότερα σε σκηνοθέτες. Ο Θ. Αγγελόπουλος ακολουθεί σε ξεχωριστή ενότητα.

105 Αθανασάτου κ.ά. 2002, 183.

106 Αθανασάτου κ.ά. 2002, 183.

107 Παρουσιάστηκαν οι ταινίες: «Πρόσωπο με πρόσωπο» του Ρ. Μανθούλη, «Μέχρι το πλοίο» του Α. Δαμιανού, «Με τη λάμψη στα μάτια» του Π. Γλυκοφρύδη, την «Εκδρομή» του Τ. Κανελλόπουλου και «Ο Θάνατος του Αλέξανδρου» του Κολλάτου. Βλ. Σωτηροπούλου 1995, 95.

108 Αθανασάτου κ.ά. 2002, 136.

αστυφιλία η ιστορία του τόπου, αλλά κυρίως ο άνθρωπος και ο αγώνας του για ένα καλύτερο μέλλον, αφήνοντας πίσω τα τραύματα της μεταπολεμικής Ελλάδας.

Επίσης, θα πρέπει να αναφερθούμε και στους Νίκο Νικολαΐδη («Τα κουρέλια τραγουδούν ακόμη, 1979 και «Γλυκειά Συμμορία», 1983-), Δήμο Θέο («Κιέριον», 1974 και «Διαδικασία», 1976-), Θανάση Ρεντζή («Βιογραφία», 1976), Κώστα Σφήκα («Το μοντέλο, 1974 και «Μητροπόλεις», 1975), κ.ά.

Θεόδωρος Αγγελόπουλος

Ο Θεόδωρος Αγγελόπουλος γεννήθηκε στην Αθήνα το 1935 και ως φοιτητής της νομικής βίωσε τη διανοητική και ιδεολογική πορεία των ελλήνων φοιτητών της δεκαετίας του '50. Αργότερα, το 1961, πήγε στο Παρίσι για κινηματογραφικές σπουδές και έζησε από κοντά τις μεταμορφώσεις του ευρωπαϊκού πνεύματος της δεκαετίας του '60. Ο Αγγελόπουλος μελέτησε, αφομοίωσε και εντάχτηκε στην αλυσίδα των μεγάλων ευρωπαίων δημιουργών, διαμορφώνοντας ένα καινούργιο, προσωπικό ύφος και θεωρήθηκε σπουδαίος συνοδοιπόρος των Jancso, Οσίμα, Bertolucci και Wenders. Η επιστροφή του Αγγελόπουλου στην Αθήνα συνέπεσε με το αίτημα των κινηματογραφιστών της γενιάς του να εκφράσουν τις δημιουργικές τους αγωνίες, τις αισθητικές και θεματικές διαφορές από τις ταινίες του Φίνου ή του Καραγιάννη, που παίζονταν εκείνη την περίοδο στους κινηματογράφους[109].

Το έργο του Αγγελόπουλου έγινε διεθνώς γνωστό και αποτέλεσε αντικείμενο μελετών, διατριβών, αφιερωμάτων, συγγραμμάτων, κ.λπ.[110]. Οι ταινίες του αποπνέουν εσωτερική δύναμη, γεμάτη ιδέες και συναισθήματα. Τα θέματα του είναι επηρεασμένα από τη μνήμη, την ιστορία, το θέατρο, την αναπαράσταση, το ταξίδι, την εμπειρία, την εγκατάλειψη, τη διασπορά και τον πόνο. Το τοπίο που τοποθετεί τους ήρωες του είναι η ομιχλώδης Ελλάδα, είναι μια Ελλάδα σε αποσύνθεση, είναι όμως μια γνωστή μας Ελλάδα.

Η πρώτη ταινία μεγάλου μήκους του Αγγελόπουλου, η «Αναπαράσταση», γυρίστηκε το 1970 και για τους περισσότερους κριτικούς οριοθετεί την έναρξη του κινήματος του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου. Ο Θ. Αγγελόπουλος είχε πει για την ταινία αυτή: «*Η Αναπαράσταση, γεννήθηκε την περίοδο της δικτατορίας, των συνταγματαρχών ως απόπειρα ανασύνθεσης της αλήθειας από τα θραύσματα της. Η αναπαράσταση όχι ως σκοπός, αλλά ως δρόμος. Οι μικρές ιστορίες όπως αντανακλώνται αλλά και καθορίζονται από τη μεγάλη Ιστορία. Ο πατέρας ως σύμβολο, ως παρουσία και απουσία, ως μεταφορική έννοια και ως σημείο αναφοράς. Το ταξίδι, τα σύνορα, η εξορία. Η ανθρωπινή μοίρα. Η αιώνια επιστροφή. Θέματα που ακολούθησαν και μ' ακολουθούν*»[111].

Η Αναπαράσταση

Ένα πραγματικό γεγονός, ο φόνος ενός άνδρα σε απόμακρο χωριό των Ιωαννίνων, αποτέλεσε την αφορμή για τον Θόδωρο Αγγελόπουλο να γυρίσει την

[109] Σκοπετέας, 2004.

[110] Κυριακίδης 2000, 7.

[111] Βλ. Θόδωρος Αγγελόπουλος: «Ο λόγος στη Ναντέρ», διαθέσιμο στο cinephilia.gr.

Αναπαράσταση. Ένας Έλληνας πρόσφυγας στη Γερμανία, ο Κώστας, επιστρέφει στον τόπο του, στην Τυμφαία, ένα φτωχό χωριό της Ηπείρου βυθισμένο στην «*ομίχλη του χρόνου και της ερήμωσης*». Όπως λέει το κείμενο της ταινίας, το 1940 στο χωρίο κατοικούσαν 1.250 άτομα και μέσα σε 26 χρόνια ο πληθυσμός μειώθηκε και έφτασε στους 85 κατοίκους, παιδιά, γυναίκες μόνες, γέρους και γριές με πρόσωπα χαραγμένα από τις σκληρές αγροτικές δουλειές[112]. Ο δρόμος της επιστροφής είναι έρημος, εγκαταλελειμμένος, βροχερός και άγονος. Ο άνδρας φτάνει στο σπίτι του, όπου το παιδί του δεν τον αναγνωρίζει και η γυναίκα του απόμακρη τον ρωτάει αν θέλει να φάει. Η πρώτη σκηνή τελειώνει με την οικογένεια να κάθεται στο τραπέζι για το δείπνο. Η επόμενη ανοίγει με την αστυνομία να ερευνά τον θάνατο του Κώστα. Η γυναίκα του ως αντι-Πηνελόπη, με τον εραστή αντι-μνηστήρα, τον δολοφονούν[113]. Σχεδιάζουν το έγκλημα, το πραγματοποιούν, το κρύβουν, φτιάχνουν το άλλοθι και μετά αλληλοκατηγορούνται. Ο ανακριτής, η αστυνομία και η δημοσιογραφική ομάδα που καταφτάνουν στο χωριό προσπαθούν να ανακαλύψουν ποιός έσφιξε τη θηλιά στο λαιμό του θύματος. Η έρευνα δεν δείχνει ποτέ το «ποιός» διέπραξε το έγκλημα, αλλά η ματιά του Αγγελόπουλου παρουσιάζει το «γιατί», δηλαδή τις πραγματικές αιτίες για τις οποίες δύο άνθρωποι δολοφόνησαν έναν συνάνθρωπό τους. Ο φόνος είναι πλαισιωμένος σε μια περίοδο φτώχειας, πείνας και εγκατάλειψης. Η Ελλάδα δεν μπορεί να θρέψει τα παιδιά της και τα οδηγεί στη μετανάστευση, σε ένα φαινομενικά καλύτερο μέλλον. Συνειρμικά σκεφτόμαστε την ταινία του Δαμιανού το «Μέχρι το πλοίο», όπου παρατηρούμε την πορεία ενός βουνίσιου που κατεβαίνει στην πεδιάδα και από εκεί στον Πειραιά, για να φύγει στην Αυστραλία. Στην Αναπαράσταση έχουμε την επιστροφή του μετανάστη στον τόπο του, μια επιστροφή που δεν είναι πάντα στρωμένη με δάφνες.

Ο σκηνοθέτης φτιάχνει τον πίνακα, δημιουργεί τον χώρο και τον τόπο, τοποθετεί τους ανθρώπους και «*συγκεντρώνει τις επιμέρους αλήθειες σε ένα σύνολο αληθινό και κριτικό*»[114]. Μέσα από τις εικόνες διακρίνονται οι ποιητικές πινελιές, ενώ μέσα από το τοπίο σκιαγραφείται η διάρκεια του χρόνου. Το χωρίο που διαδραματίζεται η ταινία περιτριγυρίζεται από ξερή και άγονη γη, από άνυδρα, φαλακρά βουνά, σκεπασμένα με ξερούς θάμνους, άγρια φαράγγια, πέτρινα χαμηλοτάβανα σπίτια, ελάχιστα παιδιά και ένα μόνιμο σύννεφο σκοτεινιάς στον ουρανό[115]. Οι κάτοικοι, όπως λένε οι γέροι, περιμένουν «να πεθάνουμε». Η φθορά του τοπίου έχει ως αποτέλεσμα και τη ψυχολογική φθορά των κατοίκων[116]. Το ασπρόμαυρο της ταινίας αντιπροσωπεύει το γκρίζο της εγκατάλειψης, τη σκούρα πλευρά της εποχής αλλά και την ασπρόμαυρη διάθεση των κατοίκων.

Έχοντας πλάσει το πλαίσιο, ο Αγγελόπουλος στη συνέχεια τοποθετεί τους ανθρώπους στον χώρο. Οι ήρωες είναι μαριονέτες σε ένα θέατρο, στο θέατρο της ζωής. Οι φιγούρες είναι τραγικές βγαλμένες από το ελληνικό τοπίο. Ο σύζυγος διεκδικεί τη ζωή και φεύγει στο εξωτερικό. Επιστρέφει φθαρμένος σωματικά και

---

112 Στάθη 1999, 89.

113 Αθανασάτου κ.ά. 2002, 166.

114 Κυριακίδης 2000, 209.

115 Μπακογιαννόπουλος 25/11/98-24/02/99, 8.

116 Κυριακίδης 2000, 210.

ψυχικά, κουβαλώντας στους ώμους του την αποτυχία, αλλά και την επιστροφή του στη δυστυχία και το μαρτύριο. Είναι ένα πλάσμα «*άδειο από ουσία*»[117], που αναζητά την υποστήριξη από την οικογένειά του. Χαρακτηριστικό το πλάνο με την κυκλική του ματιά στα αγαπημένα του πρόσωπα γύρω από το τραπέζι. Η υποστήριξη ποτέ δεν ήρθε και από εκείνο το σημείο και έπειτα, όλοι αναφέρονται σε αυτόν, αλλά αυτός είναι για μια ακόμα φορά απών.

Η γυναίκα του, η Ελένη, είναι μια σκληρή φιγούρα, μια μάνα που πρέπει να τα βγάλει πέρα μόνη της, μια σύζυγος παρατημένη και μια ερωμένη που αναζητά τον έρωτα για να καλύψει τη μοναξιά της. Η σχέση της με τον αγροφύλακα δεν έχει κανένα ερωτισμό, κάτι που επιβεβαιώνεται από την ερωτική σκηνή στα Γιάννενα. Η Ελένη είναι μια αποφασιστική γυναίκα με αρκετές μεταπτώσεις στη διάθεση της. Αρχικά, παίρνει όλο το βάρος του φόνου πάνω της, στη συνέχεια λέει στον ανακριτή «ήμουνα ζαλισμένη», ενώ, στο τέλος τού επιτίθεται. Η επιστροφή του συζύγου είναι μια ανατροπή στην καθημερινότητα της, για αυτό τον αφαιρεί από τον κόσμο της. Τον βάζει στον κήπο, φυτεύει πάνω του κρεμμυδάκια και προσπαθεί να εξαφανίσει όλα του τα υπάρχοντα. Ανεβαίνει στο βουνό, σε μια ακόμα συμβολική σκηνή, καίει το παρελθόν της. Ακούγονται τα κοράκια, ο αέρας που φυσά. Ένα ιλιγγιώδες ζουμ προς τα πίσω την αφήνει να στέκει μοναχή της στην άκρη του γκρεμού. Βρίσκεται σε ένα δίλημμα, μπροστά της είναι το άπειρο και πίσω της οι στάχτες. Μια στιγμή ελευθέρωσης, κάθαρσης, αλλά και ενός δρόμου χωρίς επιστροφή[118].

Ο εραστής, υπάρχει και ενδιαφέρει ως πρόσωπο. Είναι ο άντρας που δεν έφυγε ως μετανάστης, που παλεύει για μια καλύτερη ζωή παραμένοντας στον τόπο του, με σύζυγο και παιδιά. Ανήσυχος με την επιστροφή του συζύγου της Ελένης, παρακολουθεί, σκοτώνει κατηγορεί την Ελένη (τη χτυπά στο μαγαζί της και της λέει: «*πουτάνα με πήρες στο λαιμό σου*» και μετά πηγαίνει μαζί της στην πόλη για να καλύψουν τα ίχνη τους. Στο τέλος, υπό το βλέμμα του ανακριτή θα υποταχτεί στην εξουσία, δειλά σχεδόν θα ρίξει όλο το φταίξιμο στη γυναίκα «*όχι εγώ .. το ορκίζομαι*». Σε όλη τη διάρκεια της ταινίας, ο άντρας πάντα περπατάει μπροστά, ενώ στη σκηνή που οι εραστές οδηγούνται στην κλούβα της χωροφυλακής, η Ελένη πάει μπροστά μαζί με τους αστυνομικούς. Ίσως να είναι μια ακόμα συμβολική σκηνή για τη θέση της γυναίκας στην κοινωνία.

Ο κοινωνικός περίγυρος εκπροσωπείται από τον ανακριτή και τους άτυπους δικαστές, τις γυναίκες του χωριού. Οι γυναίκες ξεσπούν πάνω στην Ελένη θέλοντας να την τιμωρήσουν, που ενώ είναι ίδια με αυτές, εκείνη αντιστάθηκε στη μιζέρια, βρήκε εραστή, σκότωσε τον άντρα της και μαζί του έθαψε ότι τής στερούσε την ελπίδα. Ο ανακριτής κατακρίνει την πράξη των δύο εραστών, σκηνοθετεί διαδοχικές αναπαραστάσεις χωρίς συγκεκριμένο λόγο, κάνει άστοχες ερωτήσεις και γενικά παρουσιάζεται από τον Αγγελόπουλο ως «*ανδρείκελο του συστήματος*»[119].

Τα αντικείμενα που χρησιμοποιεί ο Αγγελόπουλος είναι λειτουργικά, χωρίς τίποτα να είναι περιττό. Όλα έχουν τη θέση τους στην εξέλιξη της ταινίας, το

117 Κυριακίδης 2000, 211.
118 Στάθη 1999, 56.
119 Κυριακίδης 2000, 211.

σκοινί, η τσάπα στην αρχή και στο τέλος, το γράμμα, η βαλίτσα, η κλειστή πόρτα. Όλα αρμονικά δεμένα σε μια απέριττη σκηνοθετική μέθοδο, όπου οι εικόνες, τα λιγοστά λόγια, οι σιωπές, οι ήχοι από το χωριό εξηγούν τις πράξεις των πρωταγωνιστών. Τι σκέφτονται οι ήρωες δεν ξέρουμε, μόνο πράττουν υπό τον ήχο του κλαρίνου και του θορύβου της ησυχίας. Ο δημιουργός αφήνει το θεατή να σκεφτεί για τους ήρωες, να παρατηρήσει τα δρώμενα και να συγκρίνει. Χαρακτηριστική είναι η διαφορετική εικόνα που παρουσιάζεται μεταξύ πόλης και χωριού (στα Γιάννενα υπάρχει κίνηση, ζωή, άνθρωποι).

Το φως είναι κυρίως φυσικό, ενώ υπάρχουν και οι αντιθέσεις, όπως η σκηνή με το άσπρο βαν της «Ελληνικής Βασιλικής Χωροφυλακής» στο γκρίζο του τοπίου, ή οι μαύρες ομπρέλες που δένουν αρμονικά με τον βροχερό χώρο.

Η ταινία κινείται σε δύο επίπεδα, το πρώτο είναι το παρόν (τι γίνεται μετά τη σύλληψη) και το άλλο είναι το παρελθόν (τι γίνεται μετά τον φόνο). Ο φακός του Αγγελόπουλου κινείται με καινοφανή ελευθερία. Η κίνηση προς τα εμπρός και προς τα πίσω διευκολύνει το γύρισμα πλάνου - ενότητας, την ενσωμάτωση των νεκρών χρόνων και την οριοθέτηση του εξωφιλμικού χώρου[120]. Η κίνηση της κάμερας ποικίλλει, ενδεικτικά αναφέρονται κάποιες σκηνές. Υπάρχουν πολλά κοντινά πλάνα στον ανακριτή, ο οποίος φαίνεται τεράστιος μέσα στο χαμηλό πέτρινο σπίτι. Επίσης, υπάρχουν πλάνα στον εραστή από κάτω προς τα πάνω, μακρινό πλάνο του εραστή στην ταβέρνα που κάθεται μόνος του, πλάνο από πάνω της γυναίκας με τον εραστή στο διπλανό κρεβάτι, πλάνο του αστυνομικού που στέκεται μπροστά στην πόρτα ακίνητος, ενώ ακούγεται η φωνή του εραστή. Ακίνητα είναι σε πολλά σημεία και τα δέντρα, οι μορφές στο βάθος του κάδρου, το τοπίο, σαν κάποιος να τούς έχει αφαιρέσει τη ζωή, για να παραμείνουν στάσιμα στο χρόνο.

Εντυπωσιακή είναι η τελευταία σκηνή της ταινίας, όπου η κάμερα είναι ακίνητη μπροστά στο σπίτι της Ελένης δείχνοντας στο βάθος την κλειστή πόρτα του σπιτιού. Από την άκρη του κάδρου μπαίνει στο χώρο ο εραστής και πηγαίνει προς την πόρτα. Η Ελένη τού ανοίγει και τον οδηγεί στο εσωτερικό του σπιτιού. Η κάμερα συνεχίζει να είναι ακίνητη και η όλη σκηνή αποκτά μια υποβλητικότητα. Ο θεατής περιμένει. Ο σύζυγος μπαίνει στο κάδρο και κατευθύνεται στην κλειστή πόρτα. Μπαίνει στο σπίτι και κλείνει την πόρτα. Στο νεκρό χρόνο που ακολουθεί είναι αυτονόητο, ότι μέσα στο σπίτι διαδραματίζεται ο φόνος, που ο θεατής δεν τον βλέπει, αλλά είναι σίγουρος ότι συμβαίνει (Η σκηνή μάς θυμίζει το μύθο των Ατρειδών, όπου η Κλυταιμνήστρα σκοτώνει με τον εραστή της τον άντρα της. Ο φόνος δεν παρουσιάζεται πάνω στη θεατρική σκηνή). Τα παιδιά που δεν εμφανίστηκαν σχεδόν καθόλου σε όλο το έργο, βρίσκονται έξω από την κλειστή πόρτα και παίζουν. Η πόρτα ανοίγει, ο εραστής φεύγει με βήμα γοργό. Ο θεατής πλέον σιγουρεύεται. Σε λίγο, βγαίνει η Ελένη να μαζέψει τα παιδιά της μέσα. Το πλάνο είναι ακόμα ακίνητο με την πόρτα πάντα κλειστή και με μοναδικό ήχο το δημοτικό τραγούδι «Κοντούλα Λεμονιά».

[120] Αθανασάτου κ.ά. 2002, 183.

Συμπεράσματα

Στον κινηματογράφο, τη δεκαετία του 1970 η μυθοπλασία συνάντησε την ιστορία, προκειμένου να παρουσιαστεί το αποθαρρυντικό πορτραίτο της ελληνικής κοινωνίας μετά τον εμφύλιο και την χούντα. Οι πολιτικές αναταραχές και οι οικονομικές μεταπτώσεις επέφεραν την αστικοποίηση και την ερήμωση της υπαίθρου, αφού η στασιμότητα της αγροτικής οικονομίας οδήγησε πολλούς-άντρες, κυρίως της εργατικής τάξης, να μεταναστεύσουν σε μεγάλα αστικά κέντρα και στο εξωτερικό[121]. Οι διαφορές μεταξύ του Παλαιού και του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου διαγράφονται έντονα αυτή την περίοδο. Για τους δημιουργούς της εποχής, η κινηματογραφική τέχνη δεν ήταν πλέον ένα μέσο πλουτισμού, αλλά ανάγκη έκφρασης και προβληματισμού. Ανάμεσα στους σκηνοθέτες που ξεχώρισαν ήταν και ο Θ. Αγγελόπουλος, ο οποίος έδειξε έναν νέο κινηματογράφο, όπου τα γεγονότα, με τη βοήθεια των νέων τεχνολογικών μέσων, μπορούν να θεαθούν με πολλούς τρόπους, γιατί σημασία έχει ο τρόπος προσέγγισής τους, η αφηγηματική γλώσσα και η ματιά του σκηνοθέτη.

Θα κλείσουμε με ένα σχόλιο για την ταινία «Αναπαράσταση», που θα μπορούσε όμως μέσα στις λέξεις του να συνοψίσει το πώς πρέπει να λειτουργεί ο κάθε σκηνοθέτης. «*Η ταινία διηγείται, αυτό που πρέπει να διηγηθεί: πως υπάρχει μια Ελλάδα που ζει χάρη στην αιμορραγία της μετανάστευσης, και πως αυτό δεν ενδιαφέρει πραγματικά κανένα- ούτε ανακριτή, ούτε δημοσιογράφο. Ενδιαφέρει, όμως τον κινηματογραφιστή, ο οποίος επέλεξε να είναι εκεί, αλλά ούτε αυτός έχει κάποια εξήγηση να δώσει, το μόνο που μπορεί να κάνει είναι να καταθέσει τη μαρτυρία της απόγνωσης και της οργής του*»[122].

[121] Αθανασάτου κ.ά. 2002, 153.
[122] Κυριακίδης 2000, 222.

Βιβλιογραφία

Αθανασάτου, Γ., Δελβερούλη, Ε.Α., Κολοβού, Ν. 2002. *Νεοελληνικό Θέατρο (1600-1940)- Κινηματογράφος, Ο Ελληνικός Κινηματογράφος*. Τόμ. Β΄. Πάτρα: ΕΑΠ.

Κυριακίδης, Α. (Επιμ.) 2000. *41ο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης, Θεόδωρος Αγγελόπουλος*, (επιλογή κειμένων Ε. Στάθη), Αθήνα: Καστανιώτης.

Μαργαρίτης. Γ., Μαρκέτος. Σ., Μαυρέας, Κ., και Ροτζώκος, Ν., 1999. *Ελληνική Ιστορία, Νεότερη και Σύγχρονη*, Τόμ. Γ., Πάτρα: ΕΑΠ.

Μπακογιαννόπουλος, Γ. 25/11/98-24/02/99. «Η Αναπαράσταση», Θεόδωρος Αγγελόπουλος, στο *Μέρες Κινηματογράφου*, Αθήνα: Κινηματογραφική Λέσχη Κορυδαλλού.

Σκοπετέας, Γ. 2004. Εισαγωγική ομιλία στο έργο του Θόδωρου Αγγελόπουλου πριν τη προβολή της ταινίας του «Το λιβάδι που δακρύζει», στο Δημοτικό Θέατρο Μυτιλήνης, 28-4-2004.

Σολδάτος, Γ. 1983. *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, Τόμ. Β, Αθήνα: Αιγόκερως.

Στάθη, Ε. 1999. *Χώρος και Χρόνος στον Κινηματογράφο του Θόδωρου Αγγελόπουλου*, Αθήνα: Αιγόκερως.

Συλλογικό έργο, 1997. *Ελλάς, Η Ιστορία και ο Πολιτισμός του Ελληνικού Έθνους από τις Απαρχές μέχρι Σήμερα*, Τόμ. Α΄, Αθήνα: Πάπυρος.

Σωτηροπούλου, Χ. 1995. *Η Διασπορά στον Ελληνικό Κινηματογράφο- Επιδράσεις και Επιρροές στη Θεματολογική Εξέλιξη των ταινιών της περιόδου 1945-1986*, Αθήνα: Θεμέλιο.

Ο νατουραλισμός στη Φόνισσα του Παπαδιαμάντη

Λέξεις-κλειδιά: Αμέρσα, νατουραλισμός, Παπαδιαμάντης, Φόνισσα, Φραγκογιαννού

Φιλιππόπουλος Μιχάλης , Πολιτισμικές Σπουδές, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο

Naturalism in literature makes its appearance around the middle of the 19th century, as a result of the great and rapid progress of the natural sciences. Summarizing the factors that shaped naturalism, we distinguish the following three: a) industrialization, which brings with it any social changes (class inequalities, prosperity of the upper classes, impoverishment of the working and rural population, etc.), thus opening up new fields of concern for the authors, b) the evolution of biology and more the Darwinian theories about the origin and evolution of man, leading the naturalists to interpretations and descriptions of the brutal nature of man, and c) the scientific methodology, mainly of medicine, which is transferred to literature through the experimental method, challenging the author to deal with his material, to experiment with it and to watch uninvolved his heroes how they react and how they behave according to the evolution of the work. These principles, as well as other issues, such as those of heredity and the survival of the fittest, which naturalism deals with, we will try to trace in The Murderess of Papadiamantis

Ο νατουραλισμός στη λογοτεχνία κάνει την εμφάνισή του περί τα μέσα του 19ου αιώνα, ως επακόλουθο της μεγάλης και ταχύτατης προόδου των φυσικών επιστημών. Συνοψίζοντας τους παράγοντες που διαμόρφωσαν το νατουραλισμό, διακρίνουμε τους εξής τρεις: α) την εκβιομηχάνιση, που μαζί της φέρνει και τις όποιες κοινωνικές αλλαγές (ταξικές ανισότητες, ευμάρεια ανώτερων τάξεων, εξαθλίωση εργατικού και αγροτικού πληθυσμού κτλ.), ανοίγοντας έτσι νέα πεδία προβληματισμού για τους συγγραφείς, β) την εξέλιξη της βιολογίας και περισσότερο τις δαρβινικές θεωρίες περί της καταγωγής και εξέλιξης του ανθρώπου, οδηγώντας τους νατουραλιστές σε ερμηνείες και περιγραφές για την κτηνώδη φύση του ανθρώπου, και γ) την επιστημονική μεθοδολογία, κυρίως της ιατρικής, η οποία μεταφέρεται στην λογοτεχνία μέσω της πειραματικής μεθόδου, προκαλώντας τον συγγραφέα να ασχοληθεί με το υλικό του, να πειραματιστεί με αυτό και να παρακολουθεί αμέτοχος τους ήρωές του πώς αντιδρούν και πώς συμπεριφέρονται ανάλογα με την εξέλιξη του έργου. Τις αρχές αυτές, καθώς και άλλα επιμέρους ζητήματα, όπως αυτά της κληρονομικότητας και της επιβίωσης του πιο ισχυρού, που πραγματεύεται ο νατουραλισμός, θα προσπαθήσουμε να ανιχνεύσουμε στη Φόνισσα του Παπαδιαμάντη[123].

[123] Αναστασιάδου 2000, 137-138.

Η σχέση της Φόνισσας με τον νατουραλισμό

Η εικόνα της φτώχειας του αγροτικού πληθυσμού της Σκιάθου περιγράφεται στη Φόνισσα με κάθε λεπτομέρεια και το ίδιο παραστατικά με αυτήν της ευμάρειας και του πλούτου των αρχόντων του νησιού. Οι ανισότητες μεταξύ των κατοίκων είναι εμφανέστατες: η πεθερά του Λυρίγκου μοιράζεται το μικρό της καλύβι μαζί με την μια της κόρη και τα εγγόνια της *Ήτο το μικρόν καλυβάκι της γραίας,(…) Εκεί βέβαια θα εκοιμώντο, μαζί με την μικράν θείαν τους την άγαμον, τα άλλα κοράσια του Λυρίγκου],* ενώ η εύπορη Μαρούσα έχει τη πολυτέλεια να ζει μόνη σε ένα μεγάλο και όμορφο σπίτι *[Η οικία εφαίνετο ευπορούσης οικογενείας, και είχε πολλά χωρίσματα, κ' επίπλωσιν ευπρεπή].* [Για τις ταξικές αυτές ανισότητες, οι νατουραλιστές ανησυχούν, προβληματίζονται και τελικώς προβάλλουν ένα σοσιαλιστικό στοιχείο ηθικής αγανάκτησης για την αθλιότητα των φτωχών[124]. Ο Παπαδιαμάντης με τη σειρά του, για παράδειγμα, δείχνει να μην υπολογίζει[125] τον υποστηριζόμενο από το επίσημο κράτος θεσμό της προίκας, δημιουργώντας έναν ήρωα, τη Χαδούλα, η οποία διαρκώς κατακρίνει την "αστική αξία"[126] της χρηματικής προίκας *(Το "μέτρημα" εκείνον, το οποίον εις Κωνσταντινούπολιν ωνομάζετο "τράχωμα", συνήθεια την οποίαν, αν δεν απατώμαι, είχεν αφορίσει η Μεγάλη Εκκλησία. Ώφειλεν έκαστος να δώσει και μετρητήν προίκα).*

Παράλληλα, θίγει τις διάφορες άλλες αλλαγές που έχουν επιφέρει η ανάπτυξη και η πρόοδος των συγκοινωνιών και του εμπορίου στη δομή και λειτουργία της μικρής κοινωνίας του νησιού *(Κατ' εκείνον τον καιρόν, μαζί με την ανάπτυξιν του εμπορίου και της συγκοινωνίας, είχαν αρχίσει να ξανοίγουν κάπως και τα ήθη εις τον μικρόν, απόκεντρον τόπον. Ξένοι ερχόμενοι από τα άλλα μέρη της Ελλάδος, τα «πλέον πολιτισμένα», είτε υπάλληλοι της κυβερνήσεως, είτε εμπόροι, εκόμιζον νέας, ελευθέρας θεωρίας περί όλων των πραγμάτων).* Στιγματίζεται ο τρόπος που συμπεριφέρονταν και δρούσαν κυρίως απέναντι στον γυναικείο πληθυσμό οι νεόφερτοι αυτοί κάτοικοι, οι «πλέον πολιτισμένοι» *(Με τους τελευταίους τούτους ηναγκάζοντο να έρχονται συχνά εις επαφήν πολλαί γυναίκες, και σώφρονες άλλως, του τόπου, χάριν των άφευκτων και ατελειώτων οψωνισμάτων, από τα οποία αδύνατον ν' απαλλαγή ποτέ ο γυναικείος κόσμος),* με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα την ανεπιθύμητη εγκυμοσύνη της Μαρούσας (δεν ηδυνάθη να γλυτώση η Μαρούσα· μετ' ολίγον καιρόν αυτή, εν απουσία του συζύγου, ευρέθη έγκυος). Η κοινωνία πάντως, μάλλον δείχνει να δέχεται ως φυσιολογικά τα νέα ήθη που έρχονται στο νησί του *(την διαφθοράν και την λαγνείαν ωνόμαζον φυσικά πράγματα).*

Η εξέλιξη της βιολογίας, οι θεωρίες της εξέλιξης και συγκεκριμένα η δαρβινική θεωρία δεν έμειναν αδιάφορες από τους νατουραλιστές. Οι άνθρωποι αντί για ένα ανώτερο των άλλων δημιούργημα της θείας βούλησης, θα έπρεπε πλέον να δεχτούν τον εαυτό τους στο επίπεδο, ή μάλλον ελάχιστα πιο πάνω, από αυτό του ζώου, και την ίδια τη ζωή τους σαν ένα συνεχή αγώνα. Οι νατουραλιστές, μάλιστα, προχωρούν ακόμα παραπέρα· παράγουν μια σειρά από τερατικούς

[124] Furst and Skrine 1972, 16-18.

[125] Καργάκος 1987, 43.

[126] Στο ίδιο, 43.

ήρωες και τερατικά κοσμοείδωλα[127]. Αντιστρέφουν την πορεία της εξέλιξης δείχνοντας τον εκφυλισμό του ανθρώπου, ο οποίος επιστρέφει στην πρωτόγονη κτηνωδία σε περιπτώσεις κρίσης, καταστάσεις πίεσης, επήρεια οινοπνεύματος κτλ. Ο Μούτρος, γιος της Φραγκογιαννούς, εγκληματεί υπό την επήρεια αλκοόλ, σε στιγμές που δεν ελέγχει απόλυτα τον εαυτό του και δεν έχει συνείδηση του τι ακριβώς κάνει *(επειδή δεν είχε ξεμεθύσει ακόμα, κατήντησε να κυνηγήση εις τον δρόμον και την ίδιαν μητέρα του, απειλών να την σφάξη).*

Θα μπορούσαμε ενδεχομένως να ισχυριστούμε ότι και η Φραγκογιαννού εγκληματεί υπό παρόμοιες συνθήκες, δηλαδή σε κατάσταση κάποιας νευρικής κρίσης όπου δεν ελέγχει τον εαυτό της *(Της Φραγκογιαννούς άρχισε πράγματι «να ψηλώνη ο νούς της». Είχε «παραλογίσει» επί τέλους.)* Αλλά στη πραγματικότητα το έγκλημά της είναι διαφορετικό από του Μούτρου. Η Φραγκογιαννού, όπως και ο Ρασκόλνικωφ στο Έγκλημα και Τιμωρία, σκοτώνει για φιλοσοφικούς λόγους[128] *(Επόμενον ήτο, διότιν είχεν εξαρθή εις ανώτερα ζητήματα).* Εδώ παρατηρούμε ότι ο Παπαδιαμάντης δεν μένει ψυχρός και απαθής, παντελώς αμέτοχος από την πλοκή του έργου, ως απλά ένας πιστός αντιγραφέας των γεγονότων, κάτι ως φωτογράφος που αντιγράφει το τοπίο στη φωτογραφική του πλάκα δίχως να εμπλακεί σε αυτό, αλλά συμμετέχει με δικές του σκέψεις[129] *(Επόμενον ήτο)* ώστε να δικαιολογήσει τις πράξεις τις Φραγκογιαννούς. Γεγονός που κορυφώνεται με τη φράση *«αν δεν απατώμαι»*, όπου ο συγγραφέας εμφανίζεται σε πρώτο πρόσωπο για να συνυπογράψει την αγανάκτηση της Φραγκογιαννούς για τον θεσμό της προίκας[130].

Αυτό βεβαίως δεν μηδενίζει την παρουσίαση των γεγονότων ως πείραμα, όπως είθισται στο νατουραλισμό, όσο κι αν κατά γενικό κανόνα οι συμβάσεις του ρεαλισμού αμφισβητούνται από τον Παπαδιαμάντη[131]. Δηλαδή μια απόλυτα ουδέτερη παρατήρηση των γεγονότων, μια περιγραφή και ανάλυση που γίνεται αμέτοχα και απρόσωπα, όπως οι επιστήμονες κάνουν στο πείραμά τους, δεν απαντάται απόλυτα στον Παπαδιαμάντη. Εξάλλου, οι όποιες παρεμβολές του συγγραφέα δεν γίνονται εύκολα αντιληπτές λόγω της ιδιάζουσας παπαδιαμαντικής γλώσσας[132].

Πάντως, όσο κι αν γίνεται λεπτομερέστατος και ψυχρός στη περιγραφή του, από την αρχή ως το τέλος του έργου, ακόμα και στο σημείο πνιγμού της Φραγκογιαννούς *(Ο Βράχος του αγίου Σώζοντος απείχε περί τας δώδεκα οργιάς από την ακτήν. Ο λαιμός της άμμου, το πέραμα, θα ήτο πλέον ή πεντήκοντα βημάτων το μήκος)*, όπως αυτός θα περιγράφονταν σε ένα αστυνομικό/δικαστικό μυθιστόρημα – λες και το όλο πρόβλημα και ανησυχία είναι σε ποιο σημείο επακριβώς της διαδρομής πνίγηκε η ηρωίδα –, ο συγγραφέας αποφεύγει να

[127] Πολίτη 2005, 456.

[128] Ζουμπουλάκης 2005, 15.

[129] Στο άρθρο του Γρηγόριου Ξενόπουλου «Αι περί Ζολά προλήψεις» στην *Εστία* αποκαθίσταται ο ρόλος της φαντασίας και της ενεργού διανοητικής συμμετοχής στο έργο των νατουραλιστών. Βλ. Σπυριδοπούλου 2015, 95-114.

[130] Δέλλιου 2003, 2.

[131] Beaton 1996, 111.

[132] Δέλλιου 2003, 4-5.

περιορίσει την αφήγησή του σε μια *fabula nuda*[133] που καταγράφει ψυχρά τα συμβάντα. Απεναντίας, το κύριο γνώρισμα του αφηγήματός του είναι πως μιλάει εξ ονόματος της ηρωίδας του, της Φραγκογιαννούς. Σε αντίθεση με τη *fabula nuda*, ο Παπαδιαμάντης καταφεύγει σε μια *fabula ornata*[134], κατά την οποία σημασία δεν έχουν τόσο τα γεγονότα όσο η ερμηνεία τους. Το ενδιαφέρον δε στρέφεται προς αυτό που έκανε η Φραγκογιαννού αλλά προς το γιατί το έκανε, θέτοντας παράλληλα το ηθικό πρόβλημα – ανεξαρτήτως του ότι δεν δίνει απάντηση σε αυτό – αν είναι ένοχη ή αθώα *(κατά την πρώτην ανάκρισιν, (…) η Φραγκογιαννού εν αταραξία είχε καταθέσει τα γνωστά ήδη γεγονότα, άνευ της εσωτερικής ψυχολογίας των· ότι δηλ. αυτή, εκεί που έπλυνε, «σαν απέρασε το μεσημέρι, κ' επείνασε, … Τότε αι δύο ομού ανεκάλυψαν τοσώμα της μικράς κόρης επιπλέον, ή μάλλον βυθισμένον ήδη εντός του ύδατος.)*

Μολονότι η πειραματική μέθοδος δεν υιοθετείται πιστά στο διήγημα αυτό, δεν συμβαίνει το ίδιο με δυο άλλα ζητήματα που πραγματεύεται ο νατουραλισμός, την ιδέα της κληρονομικότητας και την επιβίωση του πιο ισχυρού. Η πρώτη παρουσιάζεται μέσα από δυο άξονες: την προκαθορισμένη μοίρα της γυναίκας, σαν μια παγιωμένη κατάσταση από την οποία αδυνατεί να ξεφύγει, καθώς και την ομοιότητα μάνας και κόρης. Από τη στιγμή της γέννησής της, η μοίρα της γυναίκας είναι καθορισμένη να είναι σκλάβα[135] *(Όταν ήτο παιδίσκη, υπηρετεί τους γονείς της. Όταν υπανδρεύθη, έγινε σκλάβα του συζύγου της (…) όταν απέκτησε τέκνα, έγινε δούλα των τέκνων της· όταν τα τέκνα της απέκτησαν τέκνα, έγινε πάλιν δουλεύτρια των εγγονών της.)*, όπως λ.χ. σκλάβα είναι προκαθορισμένο και βέβαιο ότι θα γίνει η μητέρα της Ξενούλας *(Ε! Θέ μου, και να 'πεφτες μέσα, Ξενούλα! Είπε με αλλόκοτον γέλωτα η Φραγκογιαννου. Τι λευθεριά θα 'κανες της μάνας σου!)*.

Σε πολλά σημεία του έργου ο συγγραφέας παρομοιάζει και ταυτίζει τη μάνα με τη κόρη, κάτι για το οποίο δε μπορούμε να έχουμε ασφαλή συμπεράσματα ότι εφαρμόζεται στους άνδρες (στη σχέση γιου και πατέρα), δεδομένης της χαρακτηριστικής απουσίας του πατέρα στο έργο. Όμως αυτό δεν δικαιώνει και τον ισχυρισμό του Ασλανίδη[136] ότι όλοι οι άντρες στο κείμενο της Φόνισσας αφανίζονται. Απεναντίας, αντιλαμβανόμαστε την ιδιαίτερη σχέση του Μούτρου με τη μητέρα του και την μεγάλη αδυναμία που του είχε, τόσο ώστε αυτή να «κάμη νόμο-τρόπο» για να αθωωθεί ο γιος της από το δικαστήριο. Μάνα και γιος βλέπουμε στο έργο να αλληλοσυμπληρώνουν τα χαρακτηρολογικά τους στοιχεία[137]: η Φραγκογιαννού είχε *ήθος ανδρικόν*, ενώ ο Μούτρος *θηλυκόν νουν*. Και οι δυο θα εφαρμόσουν τα φονικά τους ένστικτα σε συγγενικά πρόσωπα. Οι εγκληματικές τάσεις κληρονομούνται από την μάνα στον γιο, μόνο που η πρώτη εγκληματεί προσχεδιασμένα – για ανώτερα ζητήματα, όπως είδαμε – ενώ ο δεύτερος εν βρασμώ ψυχής *(Αυτός είχεν ευρεθή εις «βρασμόν ψυχής)*.

---

133 Peri 2005, 321.

134 Στο ίδιο, 322.

135 Πολίτη 2003, 206.

136 Ασλανίδης 2005, 312.

137 Φαρίνου-Μαλαματάρη 1987, 54.

Επιπρόσθετα, η Χαδούλα παρουσιάζεται σαν να είναι ίδια η μάνα της «*χάρις είς την φύσιν*» αλλά και «εις τα μαθήματα της μητρός της, τα εκούσια και τα ακούσια». Η μητέρα της αναφέρεται ως μια κακιά στρίγγλα που ήξερε μάγια *(Η μάνα της ήτο κακή, βλάσφημος και φθονερά. Ήτον μια από τας στρίγλας της εποχής της. Ηξεύρε μάγια)*, παρόμοια όπως χαρακτηρίζεται και η Φραγκογιαννού *(η μικρή Στριγλίτσα, καθώς ονόμαζε συνήθως την κόρην της)*, η οποία γνωρίζει πολύ καλά πως να χειρίζεται τις ιδιότητες των βοτάνων που συλλέγει. Επιπλέον, κατά τη διάρκεια της καταδίωξής της από τους χωροφύλακες, η Χαδούλα κρύβεται στη Σκοτεινή Σπηλιά, η οποία περιγράφεται αναλογικά με τον πλάτανο όπου είχε κρυφτεί η μητέρα της διωκόμενη από τους κλέφτες. Εντούτοις, η φύση δεν την κρύβει και δεν τη προστατεύει *(σιμά εις την Σκοτεινήν Σπηλιάν, οι λίθοι εχόρευον δαιμονικόν χορόν την νύχτα. Ανωρθούντο, ως έμψυχοι, και κατεδίωκον την Φραγκογιαννού, και την ελιθοβόλουν)*, όπως κάνει με τη μητέρα της *(Αί Δρυάδες, αι νύμφαι των δασών, τας οποίας αυτή ίσως επεκαλείτο εις τάς μάγειας της, την επροστάτευσαν)*, προφανώς γιατί το έγκλημά τους δεν έχει την ίδια βαρύτητα και δεν είναι το ίδιο σοβαρό. Συμπερασματικά, μπορούμε να πούμε πως ο συσχετισμός που γίνεται στο κείμενο της Φραγκογιαννούς με το γιό και τη μητέρα της, υπογραμμίζει πρωτίστως την κληρονομική διαδοχή του κακού.

Από την άλλη πλευρά, το κείμενο είναι στη κυριολεξία γεμάτο από επαναλαμβανόμενες εικόνες και λέξεις απ' το ζωικό βασίλειο. Ο διαρκής ανταγωνισμός και η πάλη για την επιβίωση μέσω της επικράτησης του ισχυροτέρου έναντι του ασθενεστέρου είναι έκδηλος και περιστρέφεται γύρω από τη λέξη κυνήγι[138]. Επανερχόμαστε στη σκηνή όπου η μητέρα της Φραγκογιαννούς διώκεται *(την είχαν κυνηγήσει δύο-τρεις φοράς οι κλέφταις)* από τα «*παλληκάρια*» των οπλαρχηγών της Μακεδονίας. Στην προσπάθειά της να ξεφύγει και να σωθεί «*από τους όνυχάς των*», η Δελχάρω «*έτρεξεν ως φοβισμένη τρυγών με το πτερύγισμα των λευκών πλατειών χειρίδων της*» και αναπηδούσε «*ως δορκάς από θάμνου εις θάμνον*» μέσα στο δάσος. Το ίδιο σκηνικό παρατηρούμε κατά την αγωνιώδη προσπάθεια του Μούτρου να ξεφύγει από το κυνηγητό των χωροφυλάκων: «*ταχύς ως αίλουρος ανερριχήθη εις την κλαβανήν*». Το συγκλονιστικότερο[139] ίσως περιστατικό επικράτησης του ισχυρού το βλέπουμε όχι τόσο κατά τους φόνους της Φραγκογιαννούς – αποτέλεσμα επίσης μιας πάλης ανάμεσα στην ισχυρή φόνισσα και τα ανυπεράσπιστα βρέφη – αλλά κατά τη στιγμή της εξόντωσης της φώκιας από τον ψαρά μπροστά στο στόμιο της σπηλιάς *(εκτύπηωσεν την φώκην μ' έναν πέλεκυ, την αιμάτωσε, το κύμα εκοκκίνησεν επ' ολίγον. Η φώκη ήσπαιρεν εν αγωνία. Ο νεαρός αλιεύς κατώρθωσε να σφίξη τον λαιμόν με μίαν θηλειάν και... ν' ανασύρη επάνω την φώκην)*.

Ωστόσο, αξίζει να σημειώσουμε πως στο διήγημα του Παπαδιαμάντη παρατηρούμε και το αντίστροφο· δηλαδή, το κυνήγι που γίνεται από τον αδύνατο προς τον πιο ισχυρό. Η Φραγκογιαννού, όπως και κάθε μητέρα της εποχής της, πρέπει να επιδοθεί στο κυνήγι του γαμπρού για τις κόρες της *(Ως προξενήτρα, πρέπει να ανιχνεύση γαμβρόν, να τον κυνηγήση, να τον αλιεύση, να*

[138] Πολίτη 2003, 467.
[139] Στο ίδιο, 468.

τον ζωγρήση). Ο γαμπρός, σαφώς και είναι ο ισχυρός, και είναι περιζήτητος λόγω της πληθώρας των ανύπανδρων γυναικών. Η εύρεσή του θα ήταν σωτήρια για την οικογένεια και στην ίδια τη νύφη θα απομάκρυνε το ενδεχόμενο *τα προικιά* της να μπούν *«εις μεγάλην άκομψον κασσέλαν»*, όπου θα τα *«έτρωγεν ο σκόρος και το σαράκι»*.

Οι αναδρομικές αφηγήσεις της Φραγκογιαννούς και της Αμέρσας

Ο πρώτος φόνος της Χαδούλας, και μάλιστα του ίδιου του εγγονιού της, αργεί να παρουσιαστεί στο έργο. Έρχεται τη στιγμή του τρίτου λαλήματος του πετεινού ως μια πράξη προδοσίας της Φραγκογιαννούς στο ίδιο της το όνομα *(μην τύχη και χαθή τ' όνομα!)* και αίμα. Προηγείται μια σειρά από αφηγήσεις και αναφορές στο παρελθόν από την Χαδούλα και την Αμέρσα, οι οποίες δίνουν το ιστορικό της οικογένειας. Το λάλημα του πετεινού είναι αυτό που χρονικά τοποθετεί[140] στο έργο τις αφηγήσεις της Χαδούλας και της Αμέρσας και καθορίζει έτσι το κατάλληλο κλίμα και τη κατάλληλη στιγμή στην οποία θα τοποθετηθεί ο πρώτος φόνος. Ο αναγνώστης αδημονεί το άκουσμα του τρίτου λαλήματος ώστε να γίνει μάρτυρας μιας μεγάλης απάρνησης και απόρριψης. Σαν ένας σύγχρονος Πέτρος, η Φραγκογιαννού λησμονεί τα λαλήματα του πετεινού *(Αυτό ήτο όλον. Η Φραγκογιαννού δεν είχεν ενθυμηθή την στιγμήν εκείνην το όνειρον της Αμέρσας, το οποίον αυτή ελθούσα προ μίας ώρας, μεταξύ του δεύτερου και του τρίτου λαλήματος του πετεινού, είχε διηγηθεί εις την μητέρα της! Είχε «ψηλώσει» ο νούς της!)*, απορρίπτει το εγγόνι της και διαπράττει το αναμενόμενο μέγα φονικό.

Ασφαλώς μέχρι να γίνουμε μάρτυρες μιας τόσο μεγάλης προδοσίας, όσο κι αν ο τίτλος *Φόνισσα* από μόνος του μας προϊδεάζει στο τι θα αντιμετωπίσουμε, χρειάζεται μια προετοιμασία. Η προετοιμασία αυτή γίνεται μέσω των αναδρομικών αφηγήσεων της Χαδούλας και της δεύτερης κόρης της, Αμέρσας. Η Χαδούλα κάθε άλλο παρά αδικημένη βγαίνει από αυτές τις αφηγήσεις. Οι αναδρομές αυτές προκαλούν τη συμπάθεια του αναγνώστη απέναντι στην ηρωίδα[141]. Βασικές πληροφορίες για τη μέχρι τότε δράση της Φραγκογιαννούς δεν μας γίνονται γνωστές πριν γίνει ο πρώτος φόνος. Για παράδειγμα, τονίζεται διαρκώς η επιδεξιότητά της στο να μαζεύει βότανα για να θεραπεύει ασθενείς, μια εργασία παράλληλη με της υφάντριας και της μαμής *(ούτω και μια καλή υφάντρια, οποία ήτο η Φραγκογιαννού, ουδέν εκώλυε να κάμνη συγχρόνως και την μαμμήν ή την ψευδογιάτρισσαν)*, και αρκετά αργότερα, μετά το πρώτο φόνο, ο συγγραφέας μας αποκαλύπτει πως έκανε και άλλες δουλειές, όπως εκτρώσεις *(κατώρθωσεν εντός ολίγων ημερών να επιφέρη την έκτρωσιν).* Ακόμα και οι λέξεις-προσδιορισμοί για την Χαδούλα, όπως υπηρετώ, δούλα, σκλάβα, δουλεύτρα, αρχικώς κατανοούνται[142], πείθουν και συμβάλλουν ως προς τη

140 *«πρώτον λάλημα»: αρχή* των αναμνήσεων, *«Ελάλησε το δεύτερον ο πετεινός»:* επίσκεψη της Αμέρσας και διήγηση του προφητικού ονείρου, *«τρίτον λάλημα»: φόνος*, βλ. Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη 1987, 50.

141 Φαρίνου-Μαλαματάρη 1987, 53.

142 Στο ίδιο, 55. Η Φρακγογιαννού εντούτοις διαψεύδεται για τους προσδιορισμούς αυτούς: δεν είναι σκλάβα, αλλά *«κηδεμών»* του ανδρός της. Γίνεται αντιφατική ακόμα και στο θέμα της προίκας, το οποίο θεωρεί μεγάλο κοινωνικό κακό, τη στιγμή που διεκδικεί η

συμπάθεια που αναφέρουμε, δεδομένης φυσικά και της μειονεκτικής θέσης της γυναίκας εκείνη την εποχή.

Η κύρια όμως λειτουργία των αφηγήσεων δεν είναι τόσο στο να δημιουργήσουν αυτό το ευνοϊκό και συμπαθητικό προφίλ της φόνισσας, όσο το να δικαιολογηθούν έμμεσα τα εγκλήματα που θα ακολουθήσουν, δηλαδή να δοθεί εκ των προτέρων ένα επειδή. Μας δείχνουν ακριβώς τρεις παράγοντες που οδηγούν στη πράξη του φόνου και κατ' επέκταση στον εκφυλισμό του ανθρώπου σε ζώο, όπως διακήρυτταν οι νατουραλιστές.

Το πρώτο είναι η κληρονομικότητα. Η αδιαφορία της μάνας η σκληρότητα *(εξήσκησε τυραννικήν επιτήρησιν επί της κόρης /Δεν έχω… να μου σκαρώση κανένα πρωιμάδι…αυτή η Στριγλίτσα! /Ε! μωρή Στριγλίτσα! υπεψιθύρισε μέσα της. Έννοια σου!...κ' εγώ σε σιάζω.)* και η παντελής έλλειψη μητρικής αγάπης στα κορίτσια, κληρονομείται από την μάνα στη Χαδούλα.

Το δεύτερο σχετίζεται με την κοινωνική θέση των γυναικών στις φτωχές οικογένειες. Το θέμα της προίκας των κοριτσιών ήταν πραγματικά ένα μεγάλο βάσανο για τους γονείς. Από μια απλή γονική προσφορά μεταβάλλεται και παρουσιάζεται στο έργο ως κοινωνικός θεσμός[143]. Ο εύκολος αυτός τρόπος πλουτισμού των αντρών, λειτουργούσε ψυχαναγκαστικά έως και εκβιαστικά στις οικογένειες των κοριτσιών και είχε άμεση εξάρτηση στο κατά πόσο είναι πιθανό να παντρευτεί ή όχι μια γυναίκα *(Ώφειλεν έκαστος να δώση και μετρητήν προίκα. Δισχιλίας, χιλίας, πεντακοσίας, αδιάφορον. ¶λλως, ας είχε τας κόρας του να τας καμαρώνη. Ας τας έβαζε στο ράφι. Ας τα έκλειε στο δουλάπι. Ας τας έστελνε στο Μουσείον.)*. Από την στιγμή της γεννήσεως ενός κοριτσιού, οι γονείς έπρεπε να λαμβάνουν σοβαρά υπόψη τους τον τρόπο που θα αποκτήσουν την απαραίτητη προίκα για το παιδί τους. Υπό αυτή τη μορφή, η προίκα είχε και μια άλλη κοινωνική επίπτωση: διέλυε και αποσάθρωνε τις μικρές αγροτικές οικογένειες. Ήταν επομένως ανεπιθύμητη η γέννηση θηλυκών από τους φτωχούς γονείς *(Τι δούλεψη να κάμη κανείς στη φτώχεια!... Η μεγαλύτερη καλωσύνη που μπορούσε να τους κάμη θα ήταν να είχε κανείς στερφοβότανο να τους δώση -θε μ' σχώρεσέ με!-. Ας ήτο και παλληκαροβότανο).*

Ο τρίτος παράγοντας είναι οι πιέσεις της στιγμής, οι οποίες εν προκειμένω εντοπίζονται στην πολυήμερη αϋπνία της Χαδούλας. Όλες αυτές οι σκέψεις και αναφορές στο παρελθόν έρχονται σε στιγμές μεγάλης κούρασης και αγρυπνίας δίπλα στο άρρωστο βρέφος *(Κατά τας προλαβούσας νύκτας, πράγματι, είχε «παραλογίσει» αναπολούσα όλ' αυτά τα πάθη της εις το πεζόν. Εις εικόνας, εις σκηνάς και εις οράματα, της είχεν επανέλθει εις τον νουν όλος ο βίος της, ο ανωφελής και μάταιος και βαρύς).* Σε πολλά σημεία του έργου γίνεται αναφορά στη κούραση της Χαδούλας και το ξέσπασμά της εξαιτίας αυτής *(Η γραία ήνοιξε βλοσυρά όμματα, κ' έκαμε χειρονομίαν ανυπομονησίας και απειλής.— Ε! θα σκάσης; είπε).* Με αυτές τις λεπτομέρειες εξάλλου ξεκινά το έργο, την ταλαιπωρία της από την θυσία του ύπνου της δίπλα στο εγγονάκι της *(δεν εκοιμάτο, αλλ' εθυσίαζε τον ύπνο πλησίον εις το λίκνον της ασθενούσης μικράς*

ίδια περισσότερη προίκα για τον εαυτό της και εφόσον δε το καταφέρνει, θεωρεί υπεύθυνη την αδυναμία του άντρα της που δεν απαίτησε περισσότερα.

[143] Καργάκος 1987, 41.

εγγονής της./ Επί πολλάς νύκτας, η Φραγκογιαννού δεν είχε δώσει ύπνον εις του οφθαλμούς της, ουδέ εις τα βλέφαρά της νυσταγμόν,).

Με την αναδρομική αφήγηση της Αμέρσας απλά αναπληρώνεται[144] μια έλλειψη των αφηγήσεων της μητέρας της. Κατά κάποιο τρόπο, συμπληρώνει το ιστορικό της οικογενείας με την παρουσίαση του αδελφού της και παραλίγο θύματός της, του Μούτρου, ο οποίος απουσιάζει διαρκώς από τις αναφορές της μητέρας του. Μαθαίνουμε για το βεβαρυμμένο παρελθόν του και τις εγκληματικές του επιθέσεις σε αδελφή και μάνα. Μάλιστα ο συγγραφέας αναφέρει ότι ο Μούτρος βρίσκεται πλέον στη φυλακή *(όστις ευρίσκετο, τώρα εις το δεσμωτήριον της Χαλκίδος)*, δίδει μονολεκτικά το λόγο που είναι φυλακισμένος *(Ευτυχώς, είχεν αλλού εξασκήσει τας φονικάς ορμάς του)* και αφήνει τη περιγραφή του φόνου αφότου πρώτα έχει παρουσιαστεί το πρώτο έγκλημα της Φραγκογιαννούς. Η δεύτερη φορά που αναφέρει κάτι η Αμέρσα είναι το κυριακάτικο όνειρό της[145], κατά το οποίο βλέπει το θάνατο του βρέφους και τη μητέρα της ως μια ύποπτη παρουσία στο σκηνικό αυτό *(Ήθελες, τάχα, να σαβανώσης το κορίτσι. Και την ώρα που το σαβάνωνες, μαύρισε το χέρι σου...).*

Τα τελευταία λόγια της Φραγκογιαννούς

Την ώρα που η Χαδούλα αντιλαμβάνεται πως η ζωή της χάνεται, και με το βλέμμα στραμμένο προς το Μποστάνι, αναφωνεί: *«Ω! Να το προικιό μου!».* Μοιάζει περισσότερο να της βγαίνει ένα επιφώνημα τρόμου και αιφνιδιασμού (Ω!). Τρομάζει στη θέα της προίκας της (η οποία δεν είναι βεβαίως το Μποστάνι) και δείχνει ανέτοιμη να την παραλάβει. Είναι η στιγμή που συνειδητοποιεί το θάνατό της. Αντιλαμβάνεται ότι με τους φόνους που έκανε δε μπόρεσε να ξεφύγει[146] από την μοίρα που της είχε προσδιορίσει η μητέρα της *(το βλέμμα της Φραγκογιαννούς αντίκρυσε το Μποστάνι)*, αλλά ήταν η στιγμή που ακριβώς την πραγματοποιούσε. Ο θάνατός της ήταν η πραγματική της προίκα. Δεν θα μπορούσε κιόλας να είναι κάτι διαφορετικό από τον θάνατο. Η γριά Χαδούλα είχε ταυτίσει τον θάνατο με τη λέξη προίκα. Θεωρούσε τη διαδικασία της προικοδότησης έναν αργό θάνατο τόσο για τα κορίτσια, που αν δεν την έχουν εξασφαλίσει θα μείνουν ανύπαντρες, όσο και για τους γονείς ως μια αναπόφευκτη κοινωνική τους υποχρέωση, την οποία πολύ δύσκολα θα πραγματοποιήσουν.

Η Φραγκογιαννού τελικώς πνίγεται *εις το ήμισυ του δρόμου, μεταξύ της θείας και της ανθρώπινης δικαιοσύνης*. Το πραγματικά ευρηματικό τέλος που δίνει ο συγγραφέας στην ηρωίδα του έχει κατά καιρούς ερμηνευθεί ποικιλοτρόπως. Ο Δ. Τζιόβας θεωρεί τον πνιγμό ως ένα είδος απορρόφησης της Χαδούλας στη φύση[147].

---

144 Φαρίνου-Μαλαματάρη 1987, 53.

145 Μπορούμε να υπολογίσουμε το χρονικό σημείο στο οποίο η Αμέρσα είδε το όνειρο. Είναι αφότου έχει περάσει το σαββατόβραδο *(Ήτον Σάββατον εσπέρας)* και μετά το δεύτερο λάλημα του πετεινού *(Θα είχαν περάσει δύο μετά τα μεσάνυχτα)*, δηλαδή ξημερώματα Κυριακής. Οπωσδήποτε όμως, πρέπει να είμαστε πολύ επιφυλακτικοί κατά πόσο ο συγγραφέας θέλει, ή κατά πόσο ισχύει στην εποχή η λαϊκή δοξασία περί κυριακάτικων ονείρων: δηλαδή να ερμηνεύονται ως προφητικά.

146 Δέλλιου 2003, 6-7.

147 Τζιόβας, 2002.

Θεωρεί αλληγορικά πως ο πνιγμός έχει καθαρτικό χαρακτήρα, ότι η πρωταγωνίστρια επιστρέφει στη φύση και τιμωρείται από τη φύση που συμβολίζει την ελευθερία και τη λύτρωση. Αυτό μας οδηγεί στο συμπέρασμα της υπερίσχυσης ενός ακραίου αμοραλισμού. Δεν ισχύει συνεπώς κανένας ηθικός κανόνας, σύμφωνα με τα νατουραλιστικά πρότυπα: Η Φόνισσα ταυτίζεται με τη φύση, και δεν μπορεί ούτε ο Θεός αλλά ούτε ο άνθρωπος να την κρίνουν. Μια δεύτερη, κάπως πιο τολμηρή, ερμηνεία δίνει ο Βελούδης[148]. Ισχυρίζεται ότι το τέλος αυτό προσφέρει ένα τεκμήριο για την αυτοψυχογραφική ταύτιση του συγγραφέα με την ηρωίδα του. Για αυτό και δεν τη καταδικάζει (*Να καταδικάσει ποιον; τον εαυτό του για εγκλήματα που δεν έκανε;*).

Οι δυο παραπάνω ερμηνείες δύσκολα μπορούν μα μας πείσουν. Στην *Φόνισσα* πράγματι δεν υπήρχε κανένας λόγος η πρωταγωνίστρια να απολογηθεί ούτε στην Θεία ούτε στην ανθρώπινη δικαιοσύνη, όχι όμως για τους λόγους που εξηγεί ο Τζιόβας, αλλά επειδή την ευκαιρία να εξομολογηθεί η Φραγγογιαννού την είχε πολύ νωρίτερα: τόσο κατά την ανάκρισή της στους ανθρώπινους νόμους όσο και κατά την συνάντησή της με τον μοναχό στους νόμους του Θεού. «*Κατά την πρώτην ανάκρισιν*», η Χαδούλα προτίμησε να πει ψέματα στον ειρηνοδίκη *(ανεκάλυψαν το σώμα της μικράς κόρης επιπλέον, ή μάλλον βυθισμένον ήδη εντός του ύδατος).* Στον μοναχό επίσης δεν είναι ειλικρινής και παρουσιάζει τα αποτελέσματα *(Έχω βάσανα και πάθια)* αποκρύπτοντας τις πραγματικές τους αιτίες[149]. Δεν αναφέρει τους φόνους, αλλά θεωρεί υπεύθυνες για τα βάσανά της *την κακία* και *την κακογλωσσιά* του κόσμου. Στη περίπτωση της ερμηνείας του Βελούδη, όπου ο συγγραφέας ταυτίζεται με την ηρωίδα, δεν λαμβάνεται υπόψη το χαρακτηριστικό της αμφισημίας, της συνύπαρξης του καλού με το κακό. Στη *Φόνισσα* γινόμαστε μάρτυρες μιας λεπτής ισορροπίας αισθημάτων, συμπάθειας για τον δράστη και αποτροπιασμού για τις πράξεις του[150]. Κατ' ακολουθίαν να προκαλέσει ο συγγραφέας αποτροπιασμό για ποιόν; Τον εαυτό του; Για πράξεις που δεν έκανε;

Η Φραγκογιαννού πνίγεται «*στο ήμισυ του δρόμου, μεταξύ της θείας και της ανθρώπινης δικαιοσύνης*» για τον απλό λόγο ότι τίποτε διαφορετικό δε θα μπορούσε να συμβεί στη γυναίκα αυτή. Δεν πεθαίνει αμίλητη και αναπολόγητη στους δυο "δικαστές". Όπως είπαμε, η ευκαιρία αυτή της δόθηκε και προτίμησε να πει ψέματα και στους δύο. Ούτε βεβαίως θα μπορούσε να διαφύγει, όπως συνέβη με τον γιό της τον Μούτρο, και να συνεχίσει τα *πάθια* της, την *άγριαν χαράν* να σκοτώνει κάπου αλλού[151]. Ένας τρόπος υπήρχε να τελειώσει το έργο· ο πρωταγωνιστής να πεθάνει απαρνούμενος και αδιαφορώντας το ίδιο *(εις το ήμισυ)* για τη θεία και την ανθρώπινη δικαιοσύνη. Και αυτό έγινε όπως ακριβώς σκότωνε, με πνιγμό.

---

148 Βελουδής,2002.

149 Φαρίνου-Μαλαματάρη 1987, 53.

150 Καστρινάκη, 2001.

151 Παρατηρείται η δισημία στη λέξη *πάθια* που εκτός από βάσανα μπορεί να σημαίνει και πάθος, δηλαδή τη φιληδονία βλ. Φαρίνου-Μαλαματάρη 1987, 64.

Επίλογος

Είναι πραγματικά δύσκολο και ίσως παρακινδυνευμένο, λόγω της προβληματικής[152] που συνοδεύει τον όρο νατουραλισμός, να χαρακτηρίσουμε άμεσα ένα λογοτεχνικό έργο, όπως τη *Φόνισσα* του Παπαδιαμάντη, ως νατουραλιστικό. Ακόμα και με τη λέξη ηθογραφία, όπως συχνά τιτλοφορείται, θα έπρεπε να είμαστε ιδιαιτέρα προσεκτικοί, απ' τη στιγμή που υποστηρίζεται[153] ότι ο όρος αυτός προκαλεί συγχύσεις και γι' αυτό πρέπει να πάψει να χρησιμοποιείται στη φιλολογία μας. Σημασία έχει ότι ο ίδιος ο συγγραφέας τιτλοφορεί το έργο του ως *«κοινωνικόν μυθιστόρημα»*[154] και σε αυτόν τον χαρακτηρισμό θα πρέπει να σταθούμε. Θα μπορούσε κανείς να πει, ότι το έργο έχει στοιχεία του κινήματος του ευρωπαϊκού νατουραλισμού, αλλά μάλλον όχι αρκετά, ώστε να χαρακτηριστεί ως νατουραλιστικό καθαυτό. Εξάλλου, πόσο άνετα και εύκολα μπορεί κανείς να μιλήσει για νατουραλισμό, όταν η όποια επιτυχία της σχολής αυτής αποδίδεται στη μη πιστή εφαρμογή των αρχών που την διέπουν από τους ίδιους της τους εκπροσώπους. Η ηρωίδα του έργου, η Φραγκογιαννού δεν είναι ή, καλύτερα, δεν παρουσιάζεται ως η κακιά γυναίκα του χωριού. Θα μπορούσαμε να πούμε είναι τόσο κακιά όσο και οι υπόλοιπες γυναίκες του έργου, οι οποίες πρώτες από αυτήν προσπάθησαν να αποτρέψουν τη γέννηση του παιδιού της Μαρούσας. Είναι όμως αυτή που διαπράττει το ριζικό και μέγα κακό, το ασυγχώρητο από Θεό και άνθρωπο, δηλαδή τον φόνο. Ο συγγραφέας στο τέλος, μάλλον δείχνει αμήχανος, σαν να μην ξέρει τι ακριβώς πρέπει να κάνει με αυτήν την γυναίκα και πώς να κλείσει το έργο του. Αποφασίζει μάλλον να της δώσει ένα τέλος, έναν πνιγμό, παρόμοιο δηλαδή με αυτόν των θυμάτων της.

Βιβλιογραφία

Αναστασιάδου, Α. 2000. Γράμματα ΙΙ: Νεοελληνική Φιλολογία (19ος και 20ος αιώνας), στο Ε. Γαραντούδης (Επιμ.), *Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία (19ος και 20ος αιώνας)*, Πάτρα: ΕΑΠ.

Ασλανίδης, Ε.Γ. 2005, Το μητρικό στοιχείο στη Φόνισσα του Παπαδιαμάντη, στο Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη (Επιμ.), *Εισαγωγή στην Πεζογραφία του Παπαδιαμάντη*, Ηράκλειο: ΠΕΚ.

Beaton, R. 1996, *Εισαγωγή στη Νεοελληνική Λογοτεχνία,* (μτφρ. Ε. Ζούγρου και Μ. Σπανάκη), Αθήνα: Νεφέλη.

Βελουδής Γ. 2002, Η Φόνισσα είμαι εγώ, εφ. *Το Βήμα*, 13/10/2002, διαθέσιμο στο tovima.gr, ανάκτηση 15/05/2022.

Δέλλιου Μ., *Το τραγικό στοιχείο στη Φόνισσα του Παπαδιαμάντη*, διαθέσιμο στο ebooks4greeks.gr, ανάκτηση15/05/2022.

Μηλιώνης, Χ. 2001, Θρησκευτικότητα, γλώσσα, ηθογραφία…, εφημερίδα *Ελευθεροτυπία («Βιβλιοθήκη»),* 28/12/2001.

[152] Είναι μάλλον αδύνατο να δοθεί ένας γενικός ορισμός του όρου νατουραλισμός, λόγω του όγκου του λογοτεχνικού υλικού. Βλ. επίσης Furst and Skrine, 1972.

[153] Μηλιώνης, 2001.

[154] Beaton 1996, 112.

Ζουμπουλάκης Σ. 2005 (πρόλογος) *Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης Η φόνισσα*, Αθήνα: Εστία.

Furst, L.R., and Skrine, P.N. 1972, *Νατουραλισμός (απόσπασμα), στο* greek-language.gr, *ανάκτηση* 15/05/2022.

Καργάκος Σ. 1987, *Ξαναδιαβάζοντας τη "Φόνισσα". Μια νέα κοινωνική και πολιτική θεώρηση του Παπαδιαμάντη,* Αθήνα: Gutenberg.

Καστρινάκη, Α. 2001. Η στρατηγική της αμφισημίας, *Ελευθεροτυπία (ένθετο «Βιβλιοθήκη»)*, 28/12/2001.

Ξενόπουλος, Γ., "Αι περί Ζολά προλήψεις" (απόσπασμα), στη δικτυακή σελίδα greek-language.gr, *ανάκτηση*15/05/2022.

Peri, M. 2005, «Στην οδό προς τον ελεύθερο πλάγιο λόγο», στο: Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη (επιμ.), *Εισαγωγή στην Πεζογραφία του Παπαδιαμάντη,* Ηράκλειο: ΠΕΚ.

Πολίτη, Τζ. 2005, Δαρβινικό κείμενο και η Φόνισσα του Παπαδιαμάντη (πρόταση ανάγνωσης), στο Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη (επιμ.), *Εισαγωγή στην Πεζογραφία του Παπαδιαμάντη,* Ηράκλειο: ΠΕΚ.

Πολίτης, Λ. 2003, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας,* Αθήνα: ΜΙΕΤ.

Σπυριδοπούλου, Μ. 2015, Ο Εμίλ Ζολά μέσα από τον ελληνικό περιοδικό τύπο των δύο τελευταίων δεκαετιών του 19ου αιώνα: μια πρώτη προσέγγιση, *Ε΄ Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτωβρίου 2014,* Αθήνα: Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών.

Τζιόβας, Δ. 2002, Η «Φόνισσα» ως αντικοινωνικό μυθιστόρημα, εφ. *Το Βήμα*, 30-03-2002, διαθέσιμο στο tovima.gr.

Φαρίνου-Μαλαματάρη, Γ. 1987, *Αφηγηματικές τεχνικές στον Παπαδιαμάντη,* Κέδρος, Αθήνα.

Page left intentionally blank

ARCHIVE ISSN 2654-2366 EBE/NLG